د. عبد الناصر هلال



خطاب الجسد

في شعر الحداثة

خطاب الجسد

في شعر الحداثة

قراءة في شعر السبعينيات

د. عبد الناصر هلال

إهداء

إلى أبنائي:

علـي

سـارة

نورهـان

وجمـال

قصيـدة لـم تُكتـب بعـد!

أعانـي عذابهـا الجميـل

عبد الناصر هلال

المؤلف

- د. عبد الناصر عبد الحميد هـلال (عبـد الناصـر هلال).
- أستاذ مساعد للنقد الأدبي الحديث بكلية الآداب جامعة حلوان.
- عضو اتحاد الكتاب.
- فاز بجائزة الدولة التشجيعية في الآداب لعام ٢٠٠٢ في التراجم الأدبية عن كتاب "لويس عوض" سلسـلة نقاد الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- فاز بأفضل كتاب نقدي في مسابقة الثقافة الجماهيرية على مستوى الجمهورية عـن كتـاب: (الانفصـال والاتصال: ثنائية المدينة والثأر في شعر أمل دنقل)، إقليم القاهرة ٢٠٠٣.
- يشارك في المؤتمرات الأدبية والثقافية التي تنظمهـا الثقافة الجماهيرية أو الجامعات المصرية.

صدر له:

- ظواهر أسلوبية في شعر محمد إبراهيم أبـو سـنة، المطبعة الحديثة، ١٩٩٧.
- الحضور والحضور المضاد – دراسة في المسـرح الشعري الحديث، الهيئة العامـة لقصـور الثقافـة، كتابات نقدية، ٢٠٠٠.
- لويس عوض (سلسلة نقاد الأدب) الهيئة المصـرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.
- الانفصال والاتصال، ثنائية المدنية والثأر في شـعر أمل دنقل. الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القاهرة، ٢٠٠٣.
- خطاب الجسد في شعر الحداثة، مركـز الحضـارة العربية، ٢٠٠٥.
- تجليات الموت في الشعر العربي المعاصر، مركـز الحضارة العربية، ٢٠٠٥.

إبداع:

- الخروج واشتعال سوسنة، ديـوان شـعر – الهيئـة العامة للكتاب، ١٩٨٩.
- كلما مرت على دمي ارتبكت، إقليم وسط وجنـوب الصعيد الثقافي، ٢٠٠٠.
- امرأة يروق لها البحر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إصدارات أدبية، ٢٠٠٠.

تحت الطبع:

- آليات السرد في الخطاب الشعري المعاصر.
- الالتفات النصي في الشعر العربي المعاصر.
- قراءات في الشعر العربي الحديث.

فهرس

الورقة البيضاء

جسد

وعلى الشاعر الذي يريد

أن يمارس الحب معها

أن يكون في مستواها الحضاري

تحرش

إذا لم تستطع أن تكون مدهشًا

فإياك

أن تتحرش بورقة الكتابة

(نزار قباني ٥/٢٣٦)



مُقَدِّمَة

الجسد هو الحضور الدائم للروح، وحين يختفـي الجسـد تختفي الروح، فهو في هذه الحالة من الذائقة والشم والحـس والنظر والامتلاء والوجود العيني للكائن الحي؛ "فهو مجـال خصب لطرح الأسئلة التي تستوعب المعرفة وخاصـة فـي مجالات التطور الاجتماعي التي ينتج عنها تطـور جمـالي تدركه الجماعات التي تنفي تسلطها على هذا الجسد وتبـرز الوعي به وبقدرته من خلال التحـول الاجتمـاعي"[1]. فـي الوقت الذي يتأكد فيه أن "العلاقة بين الجسد والوعي ليسـت علاقة برانية. فالجسد ليس الموضوع السلبي لـوعي نشـيط يفعل فيه من خارجه"[2].

وعلى الرغم من أهمية الجسد وتأمله بوصفه وجودا حيـا ملموسا وعالما يحتاج إلى النظر والتأمل والتحليل فإن بعضا من الفكر العربي يحمل قدرا كبيرا من الإنكار له والإجحاف،

---

(1) طلال معلا: جسد، عمان: دار سندباد للنشر ١٩٩٩، ط١، ص٩٠.

(2) فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، بيروت: أفريقيا الشرق ١٩٩٩، ص ٢٢.

بل إنه مغيب في كثير من المواضع تغيبا كبيرا وكأن الإنسان غير معني بالجسد سواء أكان بمعناه الميتافيزيقي، أم بمعنـاه الجسداني بوصفه كتلة وامتلاء وليس فراغًا، وإذا كان علينـا أن نسلك طريق الترقي والوصول والمكاشفة على حد تعبير المتصوفة فعلينا أن نخلع الجسد، في حين أننـا لا يمكـن أن نصل إلى هذه اللحظات إلا من خلالـه، مـن خـلال فتقـه وتفتيشه والالتفاف حوله والبحث عن ماهيته وتأمله.

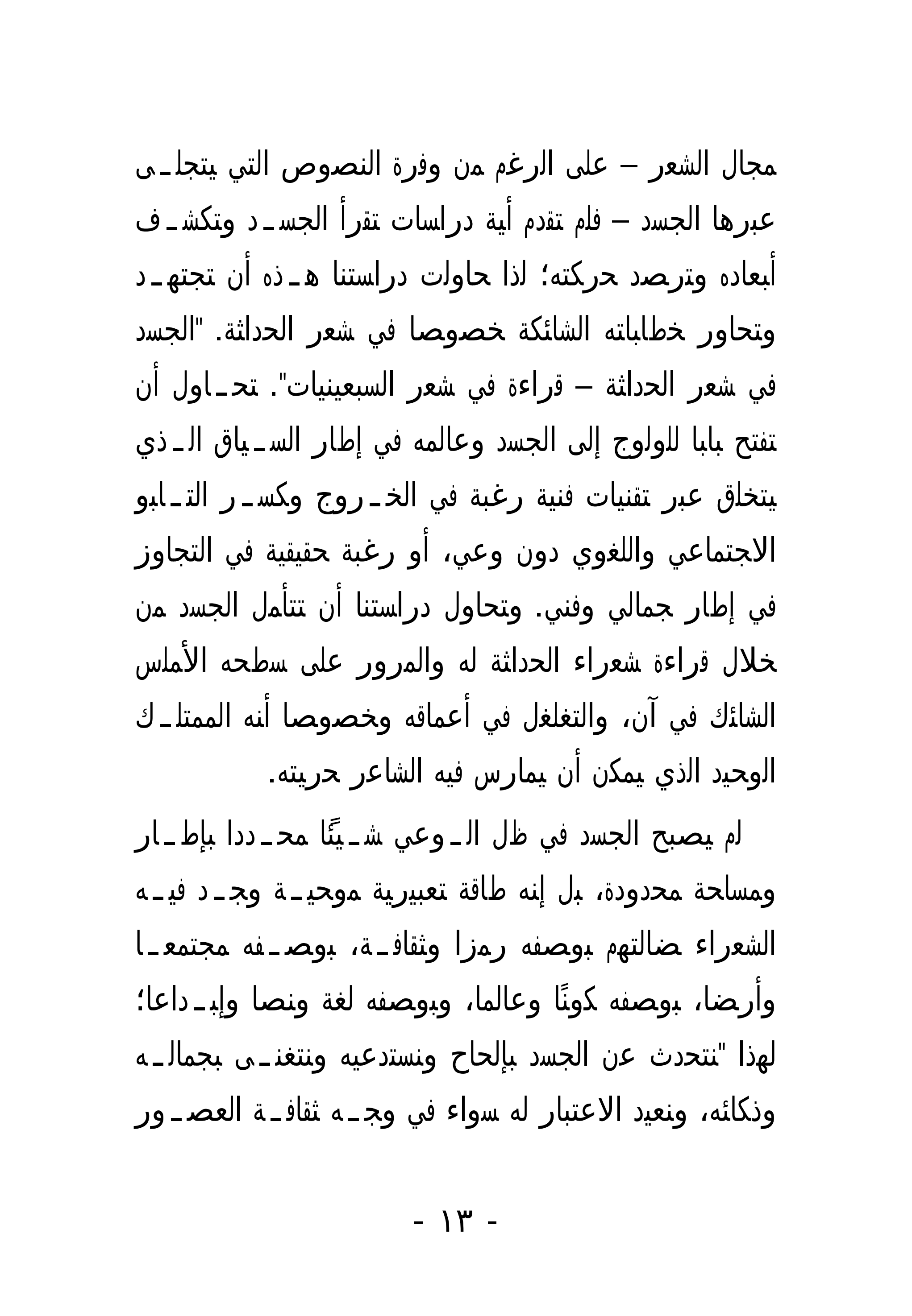
وعلى الـرغم مـن أهميـة الجسـد – واهتمـام علـم الأنثروبولوجيا والاجتماع به، وانشغال الحداثة بالنظر إليـه وتعريته من ثوب القداسة أو الانحطـاط والـدنس – فـإن الدراسات الأدبية والنقدية في العصور الغابرة لم تحفل كثيرا بالجسد، واستسلمت للثقافة التقليدية العربية التي تفتقد الكثيـر عن الجسد وعالمه، بل "إن ما عرفته عنه لم يكن ليفضي بها قط إلى الاعتراف بحقوق الفرد في تملـك جسـده الخـاص والتصرف فيه بحرية؛ لأنها تعتقد أن في هذا ما يهدد الجسد الجماعي وثقافته العامة المتمركزة حـول مقـولات العائلـة

أو القبيلة أو الأمة"[3]. وكذلك الدراسات النقدية الحديثـة لـم تول اهتماما كبيرا بالجسد والجسدانية، ولم تحفل بتأمله، ولم تتقص تمثيلاته، وتقرأه قراءة جهرية بعيدا عن الخشية واللوم والإحساس بالحذر والخطيئة واللوم باعتباره تابو لا يجـوز الاقتراب منه أو التصوير، أو باعتباره شيئا مدنسـا ينبغـي التبرؤ منه والفرار. وهنا يتبلور سؤال: "لماذا يرتبط الحديث عن الجسد بنوع من الخشية والإحساس بالإثم، أليست هـذه فكرة لاهوتية في الفكر المسيحي، الذي يقدم أولوية الـروح على الجسد/في حين أن الجسد يتشكل وفقًا لعلاقـة الإنسـان بنفسه/روحه وبالعالم حوله[4]؛ لهذا بقيت خطابات الجسد في النصوص الإبداعية في طي الكتمان والتسـتر بعيـدا عـن الحوار من منظور معرفي جدي، يفـتح مجـالا لـلإدراك والتفسير الخلاق. وما قدم من دراسـات لهـذه الخطابـات الجسدية سواء أكانت سردية أو شعرية فإنها قليلة جدا، ففـي

---

(3) معجب سعيد الزهراني: الجسد الخاص وتشكل الهوية في خارج المكان، فصول، العدد ٦٤، صيف ٢٠٠٤.

(4) د. رمضان بسطاويسي: الإبداع والحرية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، العدد ١١٩، ص ٢٢٢.


مجال الشعر – على الرغم من وفرة النصوص التي يتجلى عبرها الجسد – فلم تقدم أية دراسات تقرأ الجسد وتكشف أبعاده وترصد حركته؛ لذا حاولت دراستنا هذه أن تجتهد وتحاور خطاباته الشائكة خصوصا في شعر الحداثة. "الجسد في شعر الحداثة – قراءة في شعر السبعينيات". تحاول أن تفتح بابا للولوج إلى الجسد وعالمه في إطار السياق الذي يتخلق عبر تقنيات فنية رغبة في الخروج وكسر التابو الاجتماعي واللغوي دون وعي، أو رغبة حقيقية في التجاوز في إطار جمالي وفني. وتحاول دراستنا أن تتأمل الجسد من خلال قراءة شعراء الحداثة له والمرور على سطحه الأملس الشائك في آن، والتغلغل في أعماقه وخصوصا أنه الممتلك الوحيد الذي يمكن أن يمارس فيه الشاعر حريته.

لم يصبح الجسد في ظل الوعي شيئًا محددا بإطار ومساحة محدودة، بل إنه طاقة تعبيرية موحية وجد فيه الشعراء ضالتهم بوصفه رمزا وثقافة، بوصفه مجتمعا وأرضا، بوصفه كونًا وعالما، وبوصفه لغة ونصا وإبداعا؛ لهذا "نتحدث عن الجسد بإلحاح ونستدعيه ونتغنى بجماله وذكائه، ونعيد الاعتبار له سواء في وجه ثقافة العصور

الوسطى الرهبانية أو في وجـه ثقافـة العصـور الحديثـة الاستهلاكية"[5].

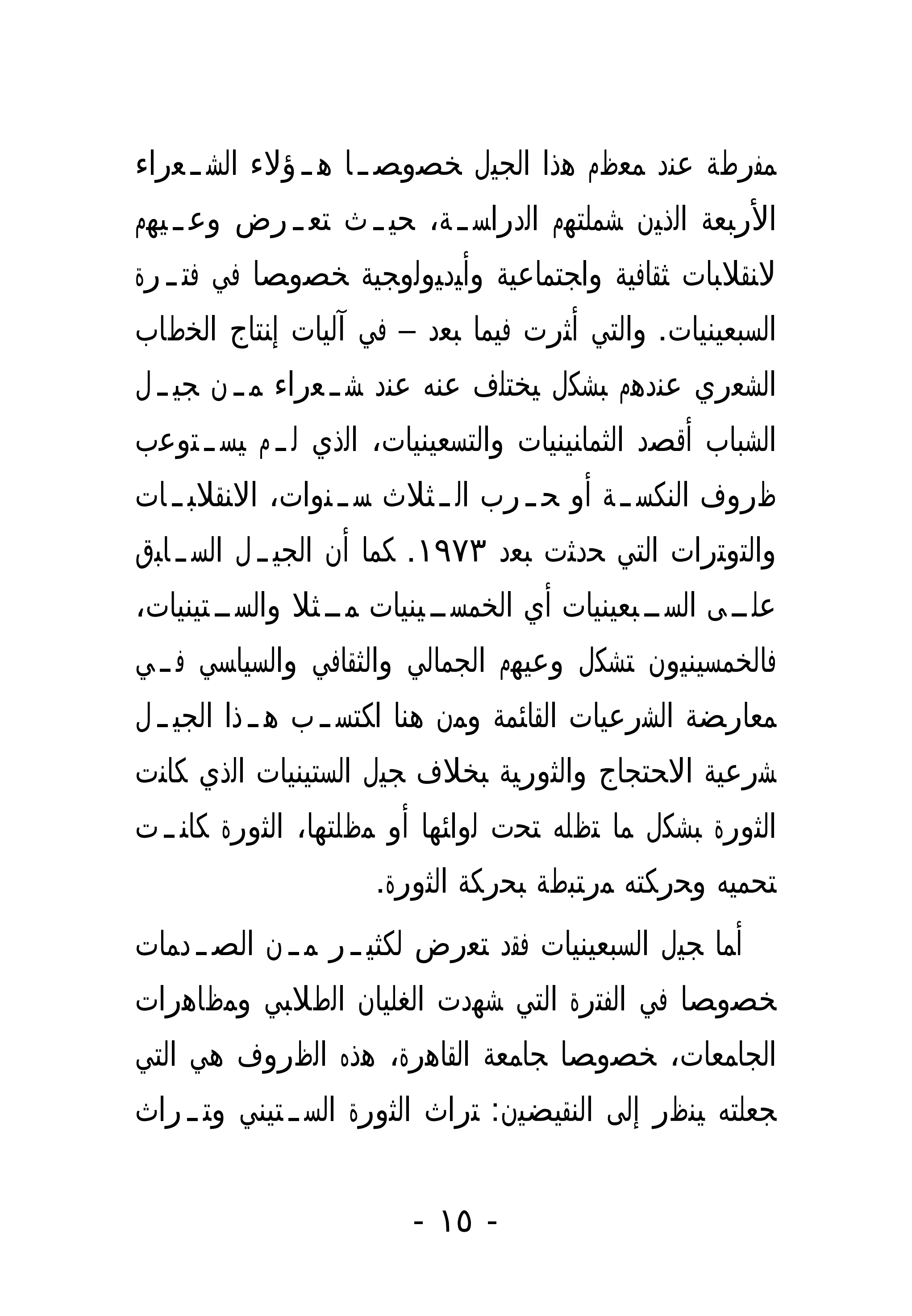
الجسد في الشعر أكثر حضورا وحركية وجمالا وإيحـاء، يتحرك في أفق الاحتمالات وكثرة التأويـل والقـدرة علـى الاختزال، إنه جسد الحالة؛ لذا يبقى في الشعر جسـدا فنيـا تأويليا ممكنًا ومستحيلا في آن، جسدا تخيليـا يصـل إلـى الأسطرة أحيانًا.

وقد تبنت الدراسة الموجة الثالثة مـن شـعراء الحداثـة، الموجة التي عرفت بجيل السبعينيات؛ لأنها تنحاز إلى الجسد الذي يخرج من نفسـه فيصـبح أجسـادا دائمـة الحركـة والانتشار، جسد لم يبح بسره على الرغم من القراءة الدائمة والتأويل المستمر.

في الوقت الذي تعد فيه الثقة في الجسد مرتكزًـا أساسـيا للوعي بالأنا والآخر، وبالعالم المعيش/الكون بعـد أن فقـد الشاعر الثقة في كل ما حوله من أشـياء أخـرى، وأصـبح الجسد هو الملاذ الوحيد، من أجل هـذا كانـت الجسـدانية

---

[5] أحمد عبد المعطي حجازي: تجليات الجسد الإنسان، إبداع، العدد التاسع سبتمبر ١٩٩٧، ص ٥.

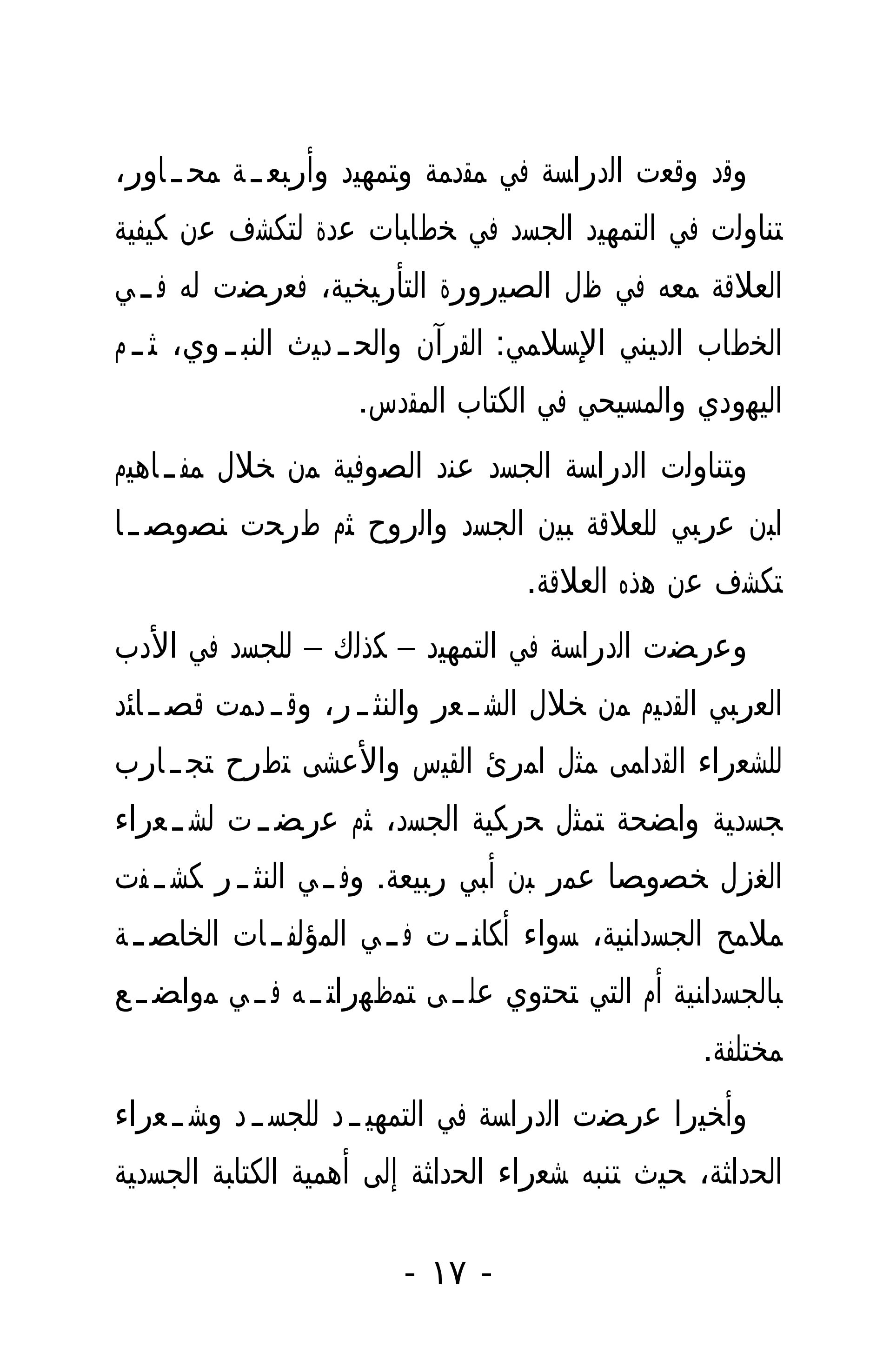


مفرطة عند معظم هذا الجيل خصوصا هؤلاء الشعراء الأربعة الذين شملتهم الدراسة، حيث تعرض وعيهم لانقلابات ثقافية واجتماعية وأيديولوجية خصوصا في فترة السبعينيات. والتي أثرت فيما بعد – في آليات إنتاج الخطاب الشعري عندهم بشكل يختلف عنه عند شعراء من جيل الشباب أقصد الثمانينيات والتسعينيات، الذي لم يستوعب ظروف النكسة أو حرب الثلاث سنوات، الانقلابات والتوترات التي حدثت بعد ١٩٧٣. كما أن الجيل السابق على السبعينيات أي الخمسينيات مثلا والستينيات، فالخمسينيون تشكل وعيهم الجمالي والثقافي والسياسي في معارضة الشرعيات القائمة ومن هنا اكتسب هذا الجيل شرعية الاحتجاج والثورية بخلاف جيل الستينيات الذي كانت الثورة بشكل ما تظله تحت لوائها أو مظلتها، الثورة كانت تحميه وحركته مرتبطة بحركة الثورة.

أما جيل السبعينيات فقد تعرض لكثير من الصدمات خصوصا في الفترة التي شهدت الغليان الطلابي ومظاهرات الجامعات، خصوصا جامعة القاهرة، هذه الظروف هي التي جعلته ينظر إلى النقيضين: تراث الثورة الستيني وتراث

الانفتاح في السبعينيات وما بعدها – نظرة نقدية حادة، ومـن هنا كان اهتمام هذا الجيل بالرمز واللغـة وبالجسـد وكأنـه يخرج من هذين النقيضين، فلم تكن نظرة هذا الجيل أحاديـة للأشياء، بل احتفلوا بالتناقض وأبرزوه سـواء أكـان علـى مستوى آلية الانتقال من الجسد (الأنا) إلى الكون (الجسـد)، أم على مستوى تعدد الأساليب والأنواع في نص واحد، ومن هنا أصبح الجسد – في خطابهم – جسدا تراكميا في مواجهة الجسد النمطي، الخزفي، النموذجي.

لماذا اختارت الدراسة هـؤلاء الشـعراء الأربعـة دون غيرهم؟ لأنهم يشكلون قوسا جماليا لهذه المرحلـة، فمـنهم شعراء ينتمون إلى جماعة مثل: رفعت سلام، وحلمي سـالم، ومنهم خارج الجماعات مثل: علاء عبد الهادي، ومحمد آدم، ومنهم شعراء تكونت رؤاهم داخل الوطن، ومـنهم شـعراء ينتمون إلى الجيل ذاته ولكن رؤاهم تكونت خارج الـوطن. وقد أوضحت الدراسة علاقة كل منهم بالجسد وكيف يقرؤه، يتغنى به، وإن التقوا جميعا في الوعي بالجسد والجرأة فـي التعامل معه والحرية في فتق أربطته والانشغال بتطوحاته.



وقد وقعت الدراسة في مقدمة وتمهيد وأربعـة محـاور، تناولت في التمهيد الجسد في خطابات عدة لتكشف عن كيفية العلاقة معه في ظل الصيرورة التأريخية، فعرضت له فـي الخطاب الديني الإسلامي: القرآن والحـديث النبـوي، ثـم اليهودي والمسيحي في الكتاب المقدس.

وتناولت الدراسة الجسد عند الصوفية من خلال مفـاهيم ابن عربي للعلاقة بين الجسد والروح ثم طرحت نصوصـا تكشف عن هذه العلاقة.

وعرضت الدراسة في التمهيد – كذلك – للجسد في الأدب العربي القديم من خلال الشـعر والنثـر، وقـدمت قصـائد للشعراء القدامى مثل امرئ القيس والأعشى تطرح تجـارب جسدية واضحة تمثل حركية الجسد، ثم عرضـت لشـعراء الغزل خصوصا عمر بن أبي ربيعة. وفـي النثـر كشـفت ملامح الجسدانية، سواء أكانـت فـي المؤلفـات الخاصـة بالجسدانية أم التي تحتوي علـى تمظهراتـه فـي مواضـع مختلفة.

وأخيرا عرضت الدراسة في التمهيـد للجسـد وشـعراء الحداثة، حيث تنبه شعراء الحداثة إلى أهمية الكتابة الجسدية

بوصفها حالات ارتقاء صوتي وشفافية من خلالها يسـتطيع الشاعر أن يقرأ العالم. ثم عرضت الأسباب التي كانت وراء احتفاء شعراء الحداثة بالجسد والجسدانية.

أما في المحاور فقد أوضحت الدراسة علاقة كل شاعر – من الشعراء الأربعة الذين شملتهم الدراسة – بالجسد وكيـف يقرؤه فاختارت ديوانًا لكل منهم؛ حتى تـتمكن مـن رصـد تحركات الجسد وتجلياته، وأن يتم تأمله بعمق للوصول إلـى أبعاده الدلالية، في الوقت الذي يمثل اختيار الدواوين مراحل متغيرة ومتباعدة؛ لتقف على التطور والتغير، كمـا تطـرح الجسد بوصفه آلية لاكتشاف الآخـر/العـالم، فمـن هـؤلاء الشعراء من يحاول قراءة الجسد ويتهجى حروفـه، ويفـك طلاسمه ومغاليقه كي يواجه العالم المتردي والقسوة والقهر، بل إن الجسد أحيانًا يكشف ملامح الهزيمة والانكسار والعتمة فتتعدد حقوله وتتداخل الدلالات، ويتشظى الجسد كمـا فـي (متاهة الجسد) لمحمد آدم في المحور الأول.

ويتجلى الجسد في صور عدة تمثل مقامات تحدد رمـزا للجسد، ويتحول الجسد عبر الديوان إلى مجموعـة أجسـاد تتعبأ بالجسدانية المتحركة في اتجاه القصـيدة أحيانًـا نحـو

النص، وأحيانًا نحو الكون كما في ديوان "النشيدة" لعلاء عبد الهادي في المحور الثاني.

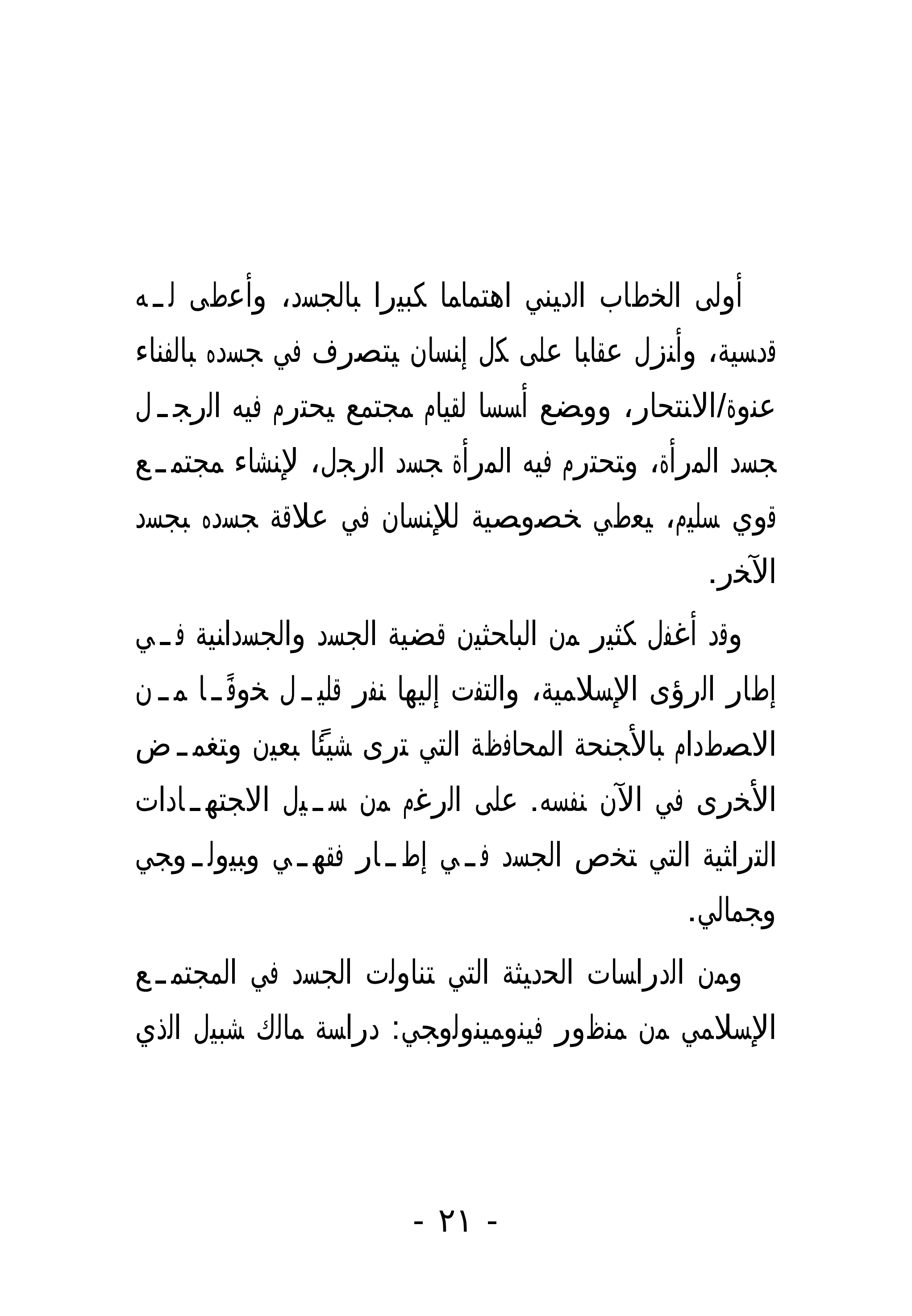
وتشتبك الذات مع الجسد بوصفه موضوعا لها، يشير إلى تحولاتها ومكوناتها الداخلية، فتبدو متوقدة مع توقـد الجسـد وانفعالاته في آن، فينشغل الشاعر بجسده راغبا في تعريـة العالم وقراءته، هكذا تتجلى العلاقة في ديوان "كأنهـا نهايـة الأرض" لرفعت سلام، في المحور الثالث.

أما في المحور الرابع فقد جاءت دراسة حلمي سالم فـي ديوانه "الأبيض المتوسط" حيث تعاملت مع الجسد في ظـل حركته الجسدانية عند احتكاكه بالجسد الآخر/المرأة، حيـث تتجلى ظاهرة: الرغبة والفعل بين جسدين محمومين، حيـث الشاعر المهزوم غير القادر على منح المـرأة/الـوطن أيـة معطيات إيجابية تحقق رغبات جسدها المتوقد.

يظل الجسد أكثر آليات إدراك الواقع واكتشـاف العـالم خصوصا في الشعر؛ لأنه يحمل قدرا كبيـرا مـن العمـق والأبعاد الدلالية التي تحتاج إلى قراءة مستمرة وتأويل دائم.

تمهيد

الجسد في الخطاب الديني


أولى الخطاب الديني اهتماما كبيرا بالجسد، وأعطى لـه قدسية، وأنزل عقابا على كل إنسان يتصرف في جسده بالفناء عنوة/الانتحار، ووضع أسسا لقيام مجتمع يحترم فيه الرجـل جسد المرأة، وتحترم فيه المرأة جسد الرجل، لإنشاء مجتمـع قوي سليم، يعطي خصوصية للإنسان في علاقة جسده بجسد الآخر.

وقد أغفل كثير من الباحثين قضية الجسد والجسدانية فـي إطار الرؤى الإسلامية، والتفت إليها نفر قليـل خوفًـا مـن الاصطدام بالأجنحة المحافظة التي ترى شيئًا بعين وتغمـض الأخرى في الآن نفسه. على الرغم من سـيل الاجتهـادات التراثية التي تخص الجسد فـي إطـار فقهـي وبيولـوجي وجمالي.

ومن الدراسات الحديثة التي تناولت الجسد في المجتمـع الإسلامي من منظور فينومينولوجي: دراسة مالك شبيل الذي

تناول الجسد من خلال أربعة محاور هي: الجسد، الجسـدي، الجسدية، والجسدانية[6].

فالجسد – في إطار التقسيم السابق – يدخل فـي مجـال التعبيرية على اعتبار أن الإنسان في الأصل حضور جسدي في العـالم فـلا يعـرف إلا بـه، وغيابـه يعنـي غيـاب الإنسان/الموت؛ لذا فإن وجوده يكمن في قدرته على التعبير ويتجلى في صور عدة منها الصـامت الجسـدي كـالمظهر الصامت وتعابير الوجـه، والجسـدي الحركـي كحركـات المناضـل والممثـل المسـرحي والرياضـي. والجسـدي الاجتماعي، وأخيرا الجسدي الإخباري المتمثل في لغة الصم والعلاقات المتبادلة بين البحارة، أي أنه كل جسد "منطـوق" ينتج عنه فعل اجتماعي[7].

---

(6) M: Chebel " Visions du corbs en Islam, " in Le L'orient, Let trimester, 1988 , n 8 – 9. p 204

(7) فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، بيروت: أفريقيا الشرق ١٩٩٩، ص ٢٨

أما الجسدية فهي "ليست شيئًا آخر غير الصيغة البيولوجية للحياة. وهي تقوم بفعلها كما لو كانت جسدا مقلوبا"[8]، يتصل بالجسدية.

وإذا كان الجسد يشكل معطى ماديا أوليا، والجسدي وصفًا شبه أوثنوغرافي للجسد اليومي في تعبيراته وأفعالـه، فـإن الجسدية هي الوجه الباطن الشخصي لهما.

والجسدانية – كما يشير مالك شبيل – هي الممارسة العليا للجسد في كل تمظهراته التأويلية. وهي البنية الفوقية الذهنية التي يتم عزف المقطوعة الجسدية.

ويرى مالك شبيل أن الإسلام يتحدث بشكل مفصل عـن الجسدي ويلح على الجسدية، أما الجسدانية فقد ظلت معلقـة، في الوقت الذي تشكل فيـه الجسـدانية فـي نظـر شـبيل الاعتبارات النظرية التي يمكن انطلاقًا منها دراسة الأوضاع الجسدية والألم واللذة والوشم وغيرها[9].

---

[8] مالك شبيل: تصورات الجسد في الإسلام، ص ٢٠٦ نقلا عن السابق.

[9] السابق ص ٢٠٧.

وقد أعطى الإسلام للجسد العضوي أهمية خاصـة، ولـم يتناوله في كليته كما يرى شبيل – بل اكتفى بالتركيز علـى الأعضاء المفردة مثل القلب، اليد، العين، العضو الجنسي[10].

كما اهتم الإسلام بتقنين "الجسدي" حيث الجسد وهو فـي كافة حركاته اليومية العملية والوظيفية، وأشار القرآن الكريم في أكثر من موضع إلى حضور الجسد حيث ترددت المفردة في مجملها/تشكيلها الضمائري أربع مرات[11]، وأجسام مرة واحدة[12]. فـي مقابـل الـروح ومتغيراتهـا الضـمائرية (أو النفس) التي ترددت ٧٣ مرة[13].

وقد قسم أحد الباحثين المعاصرين [14]"الجسـدي" – كمـا يطرحه الإسلام – في جوانب ثلاثة:

* **الجسد اليومي الديني:** الذي يمـارس مجموعـة مـن الشعائر العبادية مصحوبة بخطابات مسكوكة لهذا الغـرض،

---

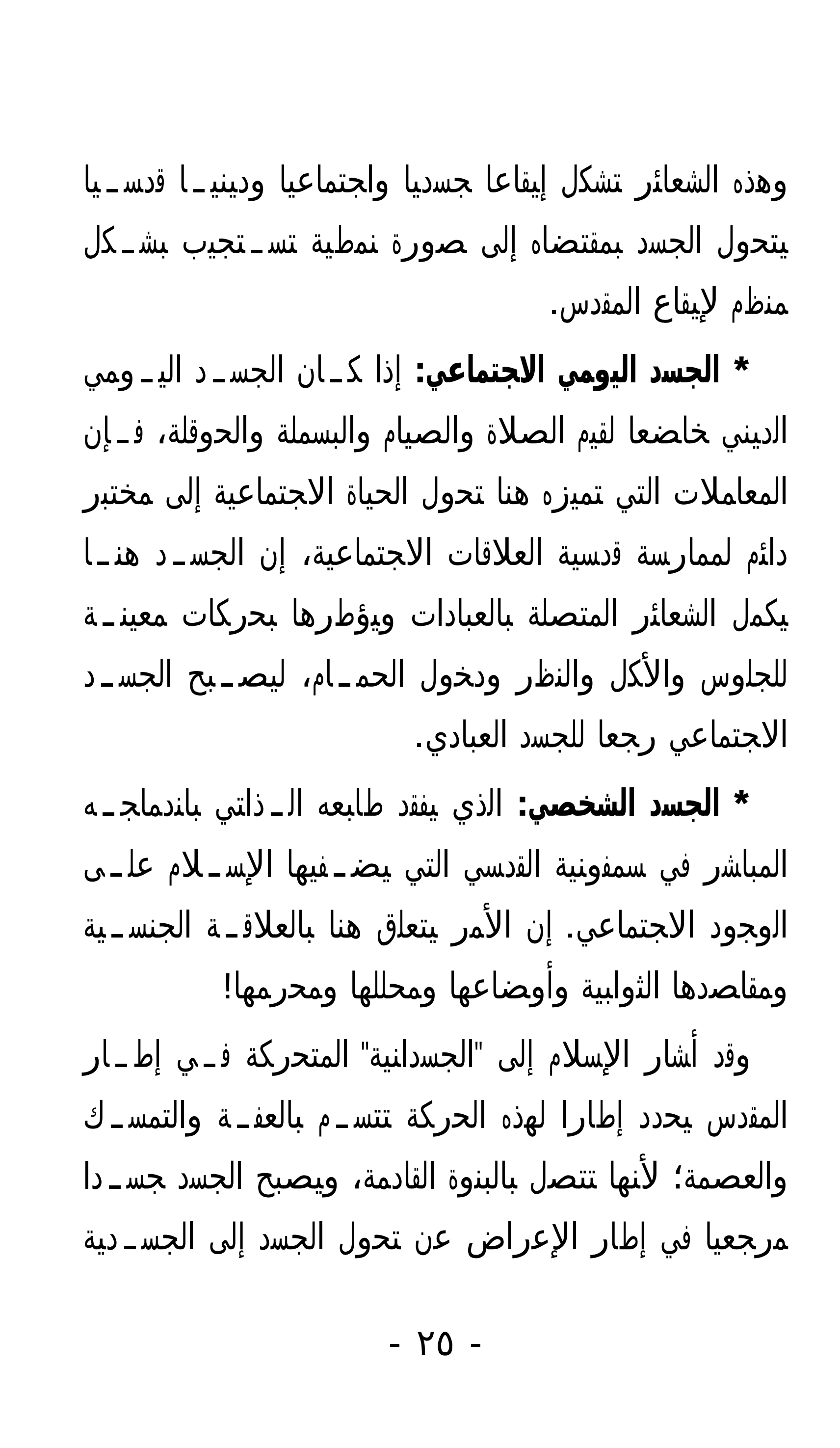
(10) السابق.

(11) سور: طه، الأعراف، الأنبياء.

(12) المنافقون.

(13) سور: الإسراء، غافر، الشعراء، يوسف، النحل ...

(14) فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص ٤٠.



وهذه الشعائر تشكل إيقاعا جسديا واجتماعيا ودينيا قدسيا يتحول الجسد بمقتضاه إلى صورة نمطية تستجيب بشكل منظم لإيقاع المقدس.

* **الجسد اليومي الاجتماعي:** إذا كان الجسد اليومي الديني خاضعا لقيم الصلاة والصيام والبسملة والحوقلة، فإن المعاملات التي تميزه هنا تحول الحياة الاجتماعية إلى مختبر دائم لممارسة قدسية العلاقات الاجتماعية، إن الجسد هنا يكمل الشعائر المتصلة بالعبادات ويؤطرها بحركات معينة للجلوس والأكل والنظر ودخول الحمام، ليصبح الجسد الاجتماعي رجعا للجسد العبادي.

* **الجسد الشخصي:** الذي يفقد طابعه الذاتي باندماجه المباشر في سمفونية القدسي التي يضفيها الإسلام على الوجود الاجتماعي. إن الأمر يتعلق هنا بالعلاقة الجنسية ومقاصدها الثوابية وأوضاعها ومحللها ومحرمها!

وقد أشار الإسلام إلى "الجسدانية" المتحركة في إطار المقدس يحدد إطارا لهذه الحركة تتسم بالعفة والتمسك والعصمة؛ لأنها تتصل بالبنوة القادمة، ويصبح الجسد جسدا مرجعيا في إطار الإعراض عن تحول الجسد إلى الجسدية

إلى الشبقية، في الوقت الذي يكشف فيه الخطـاب القرآنـي سياق حركة الجسد الأنثوي المعبأ بطاقات الهـوى والغـرام والصبابة والوجد التي لا يملك معها الجسد تحفظا أو سيطرة، بل اندفاع واشتعال؛ ورغبة في التحقق يتخلى الجسـد عـن رباط القدسية والعفة أمام الجسد النموذج/الجسد البنوي. حيث تتشكل أحداث الجسدين كما يصورها الخطاب القرآني فـي سورة يوسف: ﴿ **وراودته التِي هو فِي بيتِهـا عـن نفْسِـهِ وغَلقَتِ الأبواب وقَالَتْ هيتَ لَك** ﴾[15].

تتكشف الجسدانية في إطار مفارقة الجسد لحيزه السكوني إلى مرحلة التفاعلية والحركة، وتتراءى أبعاد الجسد الإنساني بما يحمله من معطيات خاصة وقانون غرائزي كمـا تشـير بعض التفاسير فتقول "يقولون: إن امرأة العزيز قـد همـت بيوسف ليضاجعها، وهو هم بها وإنه قعد منها مقعد الرجـل من امرأته فلم يبق شيء دون إتمام ما قصـدته"[16]، ولكـن الجسد الإنساني يتحول إلى جسد مقدس له قانون صارم أكثر

---

(15) سورة يوسف آية (٢٣)، (٢٤).

(16) عبد الوهاب النجار: قصص الأنبياء، القاهرة: مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، د. ت، ص ١٢٤.

خصوصية، يفارق بشريته، ﴿ **لولا أن رأى برهان ربه**﴾[17]، "وإن جبريل جاءه وأخبره بأنه سيكون نبيـا وهـذا العمـل لا يليق من الأنبياء فكف عنها"[18].

وتناول الخطاب القرآني الجسـد بوصـفه كائنًـا تقـوده مجموعة من القوانين الخاصة كالجماع وأوضاعه مثلا وهو أهم خاصية في ممارساته وأكثرها عمقًا وتجذرا في الـوعي واللاوعي الإنساني، ويضفي عليها طابع التخييل/البلاغة، في الوقت الذي يفصل فيـه – أي الخطـاب القرآنـي – بـين المشروع والممنوع في إطار المقدس وما تقبلـه العلاقـات الغرائزية الطبيعية التي تضمن بقاء النوع، فيشير إلى عملية النكاح والمباضعة فيقول ا تبارك وتعالى: ﴿ **نِساؤُكُم حرثٌ لكُم فأتُوا حرثَكُم أنى شِئْتُم** ﴾[19].

لقد حولت البلاغة العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة إلى علاقة كونية تشي بالعمران والتواصلية، فالـذكور محـراث والأنوثة أرض والقذف ري، كما أن هناك تعاضدا صـوفيا

---

[17] سورة يوسف، آية (٢٥).

[18] عبد الوهاب النجار: قصص الأنبياء، ص ١٢٤.

[19] سورة البقرة آية (٢٢٣).

بين المرأة والأرض، و"هذه البنية الكونية التي تـتحكم فـي التصور الإسلامي للعلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة"[20].

وقد فسر ابن عباس هذه الآية بمـا يتفـق مـع التـرابط الإنساني والكوني بين المرأة والأرض، فقد سأله رجل عـن المرأة تؤتى من دبرها؟ فقال ابن عباس: "ائتِ حرثـك مـن حيث نباته"[21].

هذا الحرص الشديد على استخدام الجسد استخداما صحيحا – بما يتوافق مع فطرته – يؤكد أن الإسـلام ديـن يضـمن الاستقامة الدينية والدنيوية – ونظم الفوضى التي سبقته فيمـا يتعلق بالجسد، وانتبه إلى نوازع الممارسـة الجنسـية فـي الجاهلية و "اعتبرها فوضى خطرة تجهز على النسب، لـذا عمدت النصوص الإسلامية إلى تقعيده وشده إلـى وظيفتـه الاجتماعية الدينية، أي إخراجه من دائرة الرغبـة الفرديـة

---

(20) فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص ٥٧، ٥٨.

(21) سنن النسائي – باب النكاح.

الاعتباطية والعادة الطقوسية، بغيـة إدماجـه فـي دائـرة المقدس[22].

وكشف الإسلام عن علاقة الجسد بالجسد في ظل العلاقة الزوجية وكنى عن اقترابهما واحتكاكهما واختلاطهما باللباس فقال تعالى: ﴿ **هن لِباس لكُم وأَنْتُم لِباس لهن** ﴾ [23]. وقيـل في تفسير القرطبي: سمى امتزاج كل واحد مـن الـزوجين بصاحبه لباسا لانضمام الجسـد إلـى الجسـد وامتزاجهمـا وتلازمهما تشبيها بالثوب[24]. وأشار الخطاب القرآني إلـى الجماع ووجوب الغسل والطهارة لمن أراد الوضـوء، عنـد احتكاك الجسد بالجسد أن قيامه بالحالة الوظيفية/الجماع، قال تعالى: ﴿ **أو لامستُم النساء فَلَم تَجِدوا ماء فَتَيمموا صـعِيدا طَيبا** ﴾[25]. فكنى بالملامسة عن الجماع[26].

---

[22] فريد الزاهي في كتابه: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص ٥٨.

[23] سورة البقرة، آية (١٨٧).

[24] تفسير القرطبي، ص ٦٩١.

[25] سورة النساء، آية (٤٣).

[26] تفسير ابن كثير، ج٢، ص ٢٧٥.

وفي الخطاب النبوي وردت أحاديث كثيرة تتعامل مع الجسد وأعضائه ومعطياته تعاملا عميقًا بوصفه حياة إنسانية واجتماعية فركز على الوظيفة الجسدية ودورها في بناء المجتمع السليم من اختيار الزوجة وما يستحسن فيها، وأوصافها الجسدية، فالزواج "يشكل موطن تحويل الشهوة إلى فعل اجتماعي وقدسي؛ لذا يأخذ الجيد حقه في علاقة توازن يكون للإشباع الجنسي فيها دور أساسي"[27]، بحيث يصبح من حق الزوجة- إذا اختل النظام الجسدي والجنسي الطبيعي – أن تطلب الطلاق إذا كان الزوج عنينًا أو لواطيا.

ويوضح الخطاب النبوي صفات للجمال الجسدي الأنثوي خصوصا من الناحية العملية، فيؤكد على الزواج من المرأة البكر، كما ورد عن جابر قال: "تزوجت فأتيت النبي ﷺ فقال: أتزوجت يا جابر؟ قلت نعم، فقال: بكرا أم ثيبا؟ فقلت: ثيبا، فقال: فهلا بكرا تلاعبها وتلاعبك"[28].

---

(27) فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص ٦٠.

(28) ورد الحديث في باب النكاح: سنن النسائي.

كما أن الرسول ﷺ نهى عن الزواج بالزرقـاء البدينـة، والطويلة الهزيلة، والعجوز أو القصيرة القبيحة، وذات الولد من غير الرجل.

ويعلي الخطاب النبوي من شأن الجسد الأنثوي في تجلية الديمومي أي من حيث تناسله وخصوبته وقدرته على البقـاء وحفظ النوع: "جاء رجل إلى رسول الله ﷺ فقال: إني أحببت امرأة ذات حسب ومنصب إلا أنها لا تلد، أأتزوجها؟ فنهـاه، ثم أتاه الثانية فنهاه، ثم أتاه الثالثة فنهاه، فقال: تزوجوا الولود الودود فإني مكاثر بكم"[29].

وقد روي عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنه قال: "إذا تم بياض المرأة في حسن شعرها فقد تم حسنها"، وقالت عائشة رضي الله عنها: "البياض شطر الحسن"[30].

وعرض الخطاب النبوي لوضع النكاح في إقامة الحـدود مستخدما لغة المكاشفة والتشبيه الذي يقر بالفعـل أو ينفيـه، ليصير حجة إذا أقام حكما يتصل بالمصير الإنساني وقـذف

---

[29] سنن النسائي: باب النكاح.

[30] ابن أبي حجلة: ديوان الصبابة، بيروت: دار حمد ومحيو ١٩٧٢، ص ٣٩.

الأعراض، ولنا أن نتأمل الحرص والدقة في الملاحظة والتقصي، واستخدام لغة المعادل الموضوعي، فقد وقع رجل على امرأة بالزنا فذهب إلى النبي ﷺ وعرض عليه ذلك فأعرض عنه النبي حتى إنه راجع النبي أربع مرات وفي كل مرة يعرض عنه، حتى إنه في المرة الخامسة سأله عن موضع الوطء/المضاجعة قائلا: هل غاب ذلك منك في ذلك منها؟ قال: ذنعم. قال: كما يغيب المورد في المكحلة والرشاء في البئر؟ فقال: نعم[31].

لقد حرص الخطاب الإسلامي على التماهي بين الجسد الفرد الذاتي والجسد الديني الاجتماعي/الموضوعي فلا حضور لأحدهما دون الآخر. ومن هنا يتضح أن "غياب ثنائية واضحة بين الذاتي والموضوعي بخصوص الجسد يجد تبريره في كون النصوص التشريعية قد دمجت بشكل واضح بين المجالين حتى فيما يتعلق بالمظهر الجسدي الشخصي من زينة ولباس، بيد أن هذا التداخل الذي يبين إلى أي حد ينغرس القدسي في الدنيوي ويمارس فيه سلطته لا يمنع ذلك

[31] سنن أبي داود في كتاب الحدود.

من الحديث عن معالم جسد شخصي في المجتمع الإسـلامي القديم"[32].

ويتجلى الجسد في الكتاب المقدس عبر معايير تعتمد على الدقة والوصف والعمق ويتحول الجسد من حيـزه المشـيئ البيولوجي إلى حيز حركي ممتلئ بعناصر الحيوية: الشـهوة واللذة، المتعة والتحقق والوعي، ومن هنا "يتوجـه الجسـدي سواء في جمالياته أو زينته نحو اللـذة الحسـية والبصـرية ويتجه هذا الكل نحو شرائطه القدسية المحددة له، مـن ثمـة فإن القصدية المزدوجـة تخضـع لنـزاع بـين الحـواس والمحددات الثوابتية، ويظل الجسد بينها ذلك الكيـان الـذي يخلخل في حضوره الجمالي المقصديتين معا ليخلـق لنفسـه فضاء أكثر التصاقًا به"[33].

ويعمد الخطاب التوراتي إلى خلخلة البنية الجسدية الساكنة إلى جسدانية ظامئة للآخر تتحرق شوقًا وتحـاول أن تفتـق رباط الخجل تهفو إلى جسد الآخر حتى تكشف معالم العـالم وتقرأ مفردات الكون على وهج التداخل والامتزاج، كما فـي

---

[32] فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص١٩.

[33] السابق ص ١٠٩.

"سفر صموئيل الثاني" الإصحاح الحادي عشر حيث يتبلـور مشهد يعتمد على الدقة والوصف وتكامل الحدث في إطـار سردي يكشف جسدا مفعما بالدلالة: "وأمـا داود فأقـام فـي أورشليم. وكان في وقت المساء أن داود قام عـن سـريره وتمشي على سطح بيت الملك فرأى من على السطح امـرأة تستحم، وكانت المرأة جميلة المنظر جدا، فأرسل داود وسأل عن المرأة فقال واحد: أليست هذه بثشبع بنت أليعـام امـرأة أوريا الحثي. فأرسل داود رسـلا وأخـذها فـدخلت إليـه فاضطجع معها وهي مطهرة من طمثها"[34].

وفي نشيد الإنشاد يتمظهر الجسد الأنثوي من خلال بنيـة تتشكل عبر التشبيه الذي يجمع بـين أطرافـه المحسـوس والمعنوي حتى أن الجسد الأنثوي يكاد يتحـول إلـى كيـان بلاغي لما يكشفه من تحولات تصويرية دقيقـة، تثيـر فـي الملتقي عالما خصبا يحيطه التساؤل في الجسدانية المفرطة:

"ما أجمل رجليك بالنعلين يا بنت الكريم. دوائـر فخـذيك مثل الحلي صنعة يدي صناع، سرتك كأس مدورة لا يعوزها شراب ممزوج، بطنك صبرة حنطة مسيجة بالسوسن. ثدياك

---

[34] الكتاب المقدس، "سفر صموئيل" الإصحاح الحادي عشر.

كخشفين توأمي ظبية. عنقك كبرج عاج. عيناك كالبرك فـي حشبون عند باب بث دبيم. أنفك كبرج لبنان النـاظر تجـاه دمشق، رأسك عليك مثل الكرمل وشعر رأسك كـأرجوان.. ما أجملكم وما أحلاك أيتها الحبيبة باللذات[35].

ويتحول الجسد في الكتاب المقدس من حالته السكونية في إطار الوصف والسردية كما أشارت النصوص السابقة، وهو ما يجعل الجسد يتحرك في دائرة الجسدي – إلى الجسـدانية ويكشف عن رغباته حيث تبدو المحبـة قانونـه والشـبقانية معيار وجوده وتحققه: "ليقبلني بقبلات فمه لأن حبك أطيـب من الخمر. لرائحة أدهانك الطيبة، اسمك دهن مهران. لذلك أحبتك العذارى. اجذبني وراءك فنجري. أدخلني الملك إلـى حجالة. نبتهج ونفرح بك/نذكر حبك أكثر من الخمر. بـالحق يحبونك"[36].

الجسد في الكتاب المقدس جسد ذاتي موضوعي فـي آن، ليس نموذجا للمقدس أو جسدا فقهيا يقـوم بعملياتـه الدينيـة والدنيوية في إطار المشروع، ولكـن يفلـت مـن الحجـب

---

[35] الكتاب المقدس، نشيد الإنشاد، الإصحاح السابع.

[36] الكتاب المقدس، نشيد الإنشاد، الإصحاح الأول.

والعصمة إلى الفردنية، ليصبح الجسد المشغول بالوجود عن طريق التحقق والامتلاء والعلاقة بجسد الآخر، إنه مسكون بالحنين إليه ودائم التطلع إلى التماهي والامتزاج معه. المحبة تعيد صياغته كلما أوغل في الصمت، لذا يرتبط الجسد بالحب ارتباطًا وثيقًا ويتجلى حضوره من خلال أعضائه التي تكشف رغبة التحقق والامتزاج.

الجسد عند الصوفية:

الجسد عند الصوفية يتحرك من ماديته وحيزه الفيزيقي إلى الروح، ويدخل في ثنائية دائمة الحركة، على اعتبار أن الجسد الخالص – عندهم – ينبغي خلعه من أجل الوصول؛ لذا يبقى التشوق خارج ملذاته وشهواته، وقد قال أحد الصوفية: "الجوع نور والشبع نار والشهوة مثل الحطب يتولد منه الاحتراق ولا تُطفأ ناره حتى يحرق صاحبه"[37].

والجسد تتكشف لذته في الفناء مع أطوار المحبة ابتداء من التوحد إلى الارتقاء فالغياب، "المحبة عشق لكائن محسوس

---

[37] القشيري: الرسالة القشيرية، القاهرة: شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده ١٩٥٩، ص ٧٣.

فيه المحبوب الرباني؛ ولهذا يغـدو الأنثـوي سـابقًا علـى الذكوري"[38].

ويرى بعض الباحثين أن الجسد عنـد الصـوفية يفـارق الشخص المحدود وينتسب إلى الكلي الذي هو الجسد الكوني على اعتبار أن المتصوفة "وسيلتهم في المعراج الروحي هو الجسد، وكل مجاهدتهم تنم عن علاقة حيـة وفعالـة معـه، فالجسد لديهم هو بداية للصعود إلى عالم تتوحد فيه الأشـياء ويشعر الإنسان بانتمائـه العضـوي مـع الجسـد الكـوني العام"[39].

ويختلف مع هذا الرأي د. شاكر عبد الحميد حيث يرى أن "التصوف في كثير من حالاته أدى إلى حل ثنائيـة الـروح والجسد على حساب الجسد ولصالح الروح أو الذات، وبذلك فقد ساهم على نحو واضح، في عمليـات الانسـحاب مـن المشاركة الفعالة في عمليات التمرد ومقاومة الظلم، كما أنـه

---

[38] فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص ٥٣.

[39] د. رمضان بسطاويسي: الإبداع والحرية، ص ٢٢٢.

أدى إلى حل الثنائية الأنا والآخر لحساب الآخر"[40].

وفي تصورنا أن ما ذهب إليه رمضان بسطاويسي – من أن الصوفية لم تحجب الجسد في مقابل الروح، بل إن الجسد وسيلتهم في المعراج الروحي – تصور موضوعي لمفهـوم الجسد عند الصوفية، فالجسد عندهم يتم تنقيته مـن العوالـق والشوائب حتى يصبح قادرا على أن يكون معراجا للـروح، وكل ما في الأمر أن الصوفي يسعى في رحلته أن يسـتبدل بوجوده الأدنى وجودا أرقى، والجسد يقـوم بـدور فاعـل وحيوي في عملية "الدفع في الوصول إلى الروح، على الرغم من محاولة تغييب الجسد. إلا أن بغيابه يصبح أكثر حضورا من الطرف الحاضر الذي هو الروح، ولولا هـذا الوجـود الغائب الحاضر لما كان للطرف الآخر/الـروح أي مسـوغ للوجود.

كيف يعمل الصوفي بدون الجسد، الجسد هو الذي يـؤدي طقوس الصوفي، فهو الذي يجوع، ويكابد، وهو الذي يتحرق شوقًا للوصول، ويتألم، وهو الذي يضحي بكل الملذات مـن

---

(40) شاكر عبد الحميد: حلم عابر وجسد مقيم، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني صيف ١٩٩٦، ص ١٣.

أجل أن يكون لائقًا بالروح، فالتصوف في حالاته العليا ما هو إلا استكناه منظم لحقيقة الوجود.

والخطاب الصوفي يلح إلحاحا شديدا مع حضور طرفي الثنائية الجسد والروح في آن، فلا وجود لأحدهما بدون الآخر، والمعرفة التامة لا تحدث إلا عن طريق حضورها حضورا تاما، هذا ما يذهب إليه ابن عربي بقوله:

وما يعلم من العالم إلا قدر ما يعلم من الظلال والعالم ظل ا ، ولما كان الجسد لفظًا والروح معنى فلا يمكن للجسد أن ينفصل عن الروح ولا يمكن للروح إلا أن تكون موجودة بواسطة الجسد حيث يتشكل الجسد بها، وتتشكل به، أي أنه غطاء لجوهرة الروح، تلك التي تتلون بتلون الجسد، فالماء شكل إنائه، ولما كان الجسد قبة ا وفيه يتجلى من خلال الممكن بالفعل والقوة على السواء.. [41].

---

[41] ابن عربي: فصوص الحكم، شرح أبو العلا عفيفي، القاهرة: مكتبة الحلبي، د. ت، ص ١٠٢.

ثم يؤول ابن عربي العلاقة بين الجسد والروح، ويكشف عن أهمية الإدراك والمعرفة في الوصول إلى حقيقة الذات والوجود، فيقول:

العالم متوهم ما له وجود حقيقي وهذا معنى الخيال، أي خُيل إليك أنه أمر زائد قائم بنفسه، خارج عن الحق وليس كذلك في نفس الأمر، يستحيل عليك الإنفكاك عن ذاك الاتصال لأنه يستحيل على الشيء الانفكاك عن ذاته. فاعرف عينك وما أنت وما هويتك وما نسبتك إلى الحق.. [42].

يرى ابن عربي – في تصوره السابق – أن نسبة الجسد إلى الروح كنسبة العالم إلى الحق، كلاهما متصل بالآخر، الحق متصل بالخلق، والخلق متصل بالحق، ولكن وجود أحدهما منفصل عن الآخر وإلا تحقق العدم الناتج من استحالة التمكن والتلبس والتماهي: "فالسعيد من الناس يكون في إحدى مرتبتين، إما مرتبة الأشياء الجسمانية. متعلقًا بأحوالها السفلى، سعيدا بها، وهو مع ذلك يطالع الأمور

---

[42] السابق ص ١٠٣.

الشريفة باحثًا عنها، مشتاقًا إليها، متحركًا نحوهـا، مغتبطًـا بها، وإما أن يكون في مرتبة الأشـياء الروحانيـة متعلقًـا بأحوالها العليا، سعيدا بها وهو مع ذلك يطالع الأمور البدنية معتبرا بها، ناظرا في علامات القدرة الإلهية، ودلائل الحكمة البالغة، مقتديا بها، ناظما لها، مفيضا للخيرات عليها، سـابقًا لها نحو الأفضل، فلا فضل بحسـب قبولهـا وعلـى نحـو استطاعتها"[43].

كما أشار الخطاب الصوفي الشعري إلى اهتمامه بالجسـد وتفاعليته مع الروح، فالعلم لا يستقيم إلا بوجودهمـا معـا، والإدراك مرتكز عليهما، فإذا كان ابن عربي قد أشار إلـى تلك العلاقة في خطابه النثري فإنه يكشف عنها في خطابـه الشعري مؤكدا التداخل والتماهي بين الجسد والروح:

وما أراد بهذا الخلـق مـن أحـد   من نشأتي سوى روحي مع الجسـد

ارتبط الجسد بالحب عند الصوفية؛ لذا امتلأت أعضـاؤه بالحنين للآخر/ليلى، الذات العليا، حيث يهيم الجسـد شـوقًا وتحرقًا، فلا يحدث الاكتمال له إلا عن طريق غياب الجسدين

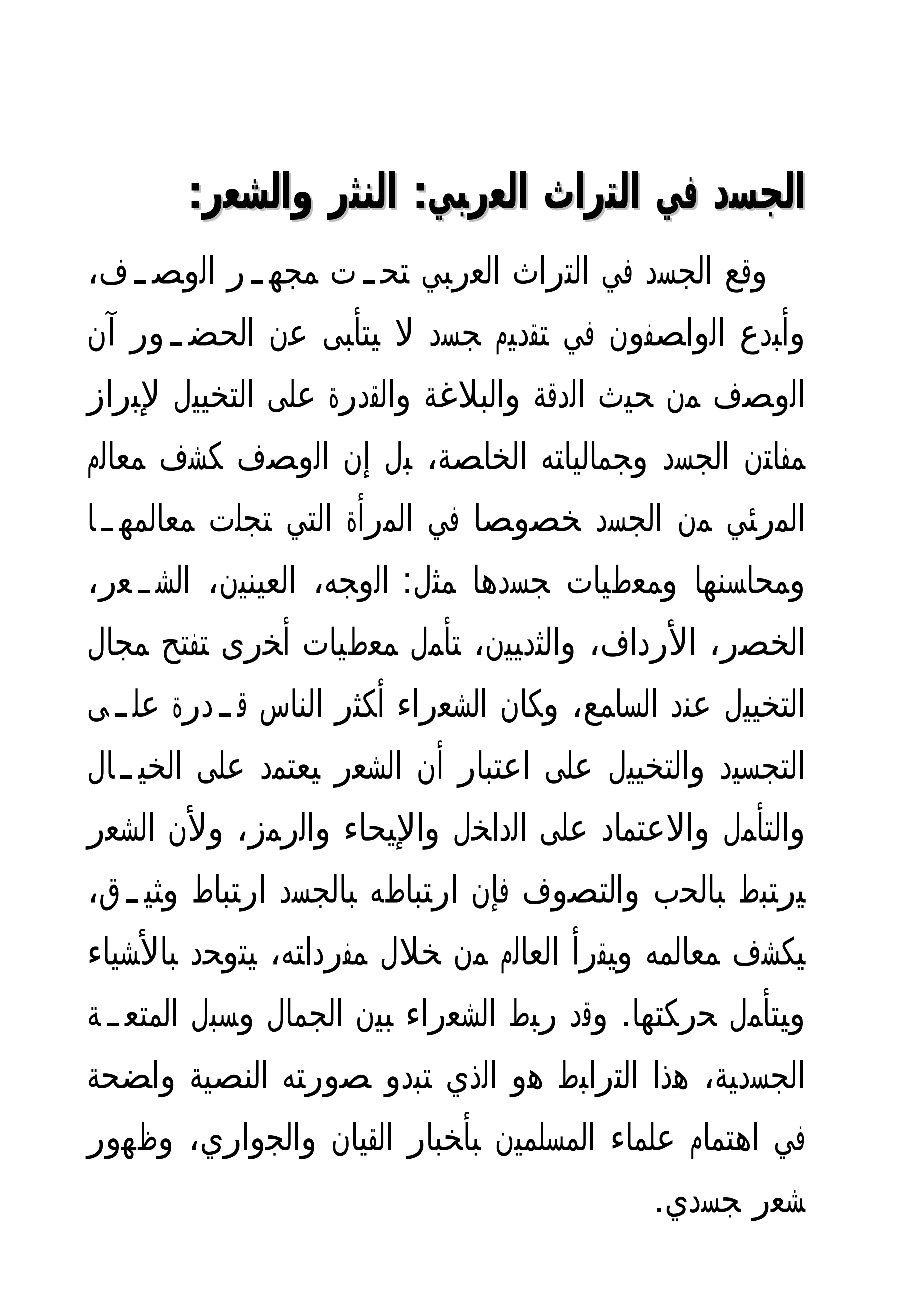
---

[43] نقلا عن: فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص ٥٥.

المحمومين، ومن هنا يبقى الصوفي في حالة سـكر دائمـة وارتقاء يصل إلى درجة الغياب. وللصوفية أحوال في الحب وحرقة في الجسد وأنين في الجوارح.

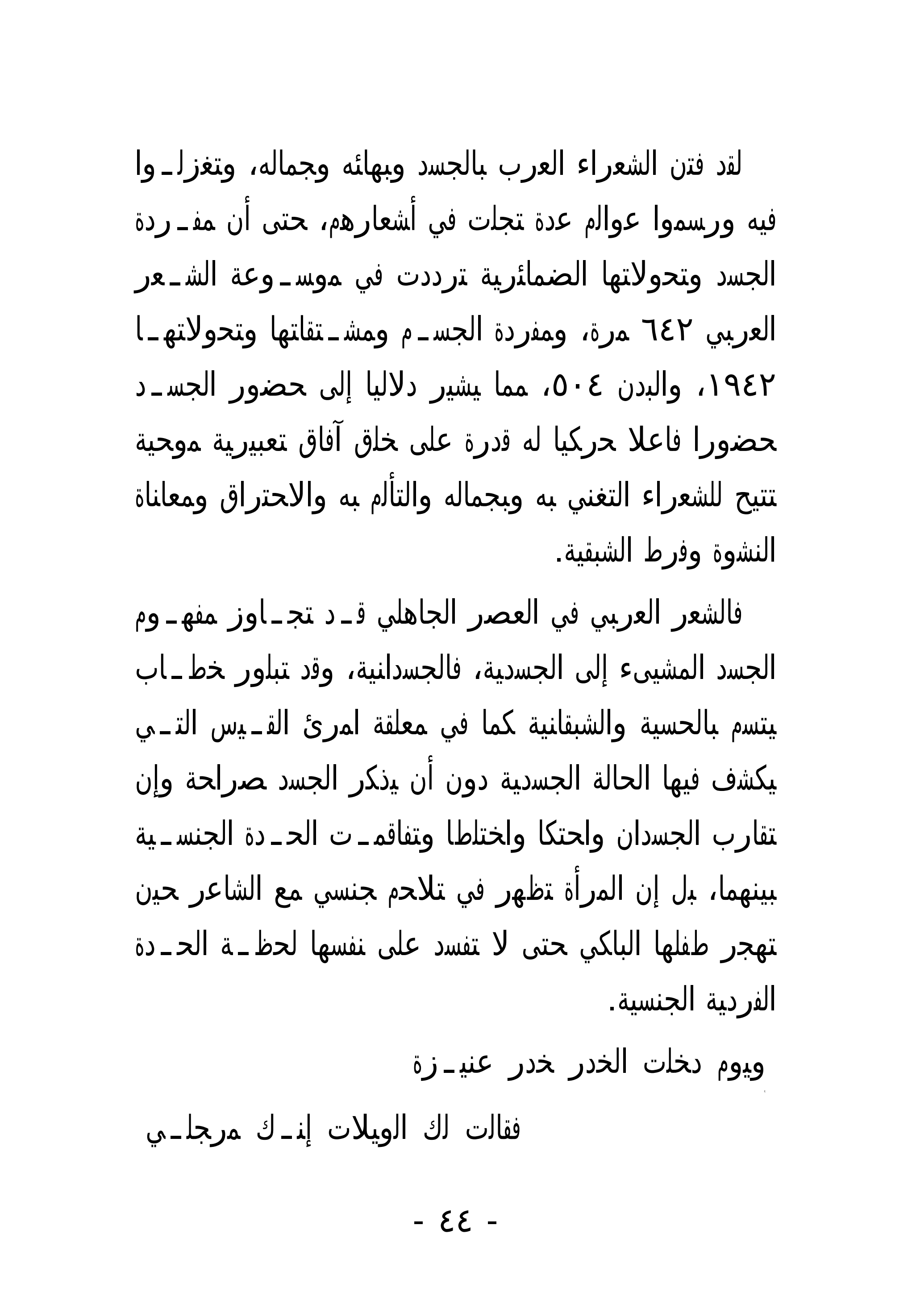
ويكشف عز الدين بن عبد السلام بن غانم المقدسي حـال "رابعة العدوية" التي أضناها الحب وأعياها الشوق في كتابـه (شرح حال الأولياء) حيث تقول في وصفها للمحبة: "ليسـت للمحب وحبيبه بين، وإنما هو نطق عن شوق، ووصف عـن ذوق. فمن ذاق عرف، ومن وصف فمـا اتصـف. وكيـف تصف شيئًا أنت في حضـرته غائـب، وبوجـوده ذائـب، وبشهوده ذاهب وبصحوك منه سكران، وبفراغك له مـلآن، وبسرورك له ولهان.. فما ثم إلا دهشة دائمة، وحيرة لازمة، وقلوب هائمة، وأسرار كاتمة، وأجساد من السقم غير سالمة".

وكثر الغزل في شعر الصوفية واجتاحت المرأة تجـاربهم وأولوا اهتماما كبيرا بالوصف خصوصا فيما يتعلق بالجمال، وأصبحت المرأة رمزا يجعل القارئ في حيرة حـين يسـمع شعرا في وصف ليلى أو سلمى أو غيرهما، مـن المقصـود أهي المحبوبة المرأة أم الذات الإلهية؟



الجسد في التراث العربي: النثر والشعر:

وقع الجسد في التراث العربي تحـت مجهـر الوصـف، وأبدع الواصفون في تقديم جسد لا يتأبى عن الحضـور آن الوصف من حيث الدقة والبلاغة والقدرة على التخييل لإبراز مفاتن الجسد وجمالياته الخاصة، بل إن الوصف كشف معالم المرئي من الجسد خصوصا في المرأة التي تجلت معالمهـا ومحاسنها ومعطيات جسدها مثل: الوجه، العينين، الشـعر، الخصر، الأرداف، والثديين، تأمل معطيات أخرى تفتح مجال التخييل عند السامع، وكان الشعراء أكثر الناس قـدرة علـى التجسيد والتخييل على اعتبار أن الشعر يعتمد على الخيـال والتأمل والاعتماد على الداخل والإيحاء والرمز، ولأن الشعر يرتبط بالحب والتصوف فإن ارتباطه بالجسد ارتباط وثيـق، يكشف معالمه ويقرأ العالم من خلال مفرداته، يتوحد بالأشياء ويتأمل حركتها. وقد ربط الشعراء بين الجمال وسبل المتعـة الجسدية، هذا الترابط هو الذي تبدو صورته النصية واضحة في اهتمام علماء المسلمين بأخبار القيان والجواري، وظهور شعر جسدي.



لقد فتن الشعراء العرب بالجسد وبهائه وجماله، وتغزلـوا فيه ورسموا عوالم عدة تجلت في أشعارهم، حتى أن مفـردة الجسد وتحولاتها الضمائرية ترددت في موسـوعة الشـعر العربي ٦٤٢ مرة، ومفردة الجسـم ومشـتقاتها وتحولاتهـا ١٩٤٢، والبدن ٥٠٤، مما يشير دلاليا إلى حضور الجسـد حضورا فاعلا حركيا له قدرة على خلق آفاق تعبيرية موحية تتيح للشعراء التغني به وبجماله والتألم به والاحتراق ومعاناة النشوة وفرط الشبقية.

فالشعر العربي في العصر الجاهلي قـد تجـاوز مفهـوم الجسد المشيىء إلى الجسدية، فالجسدانية، وقد تبلور خطـاب يتسم بالحسية والشبقانية كما في معلقة امرئ القـيس التـي يكشف فيها الحالة الجسدية دون أن يذكر الجسد صراحة وإن تقارب الجسدان واحتكا واختلطا وتفاقمـت الحـدة الجنسـية بينهما، بل إن المرأة تظهر في تلاحم جنسي مع الشاعر حين تهجر طفلها الباكي حتى لا تفسد على نفسها لحظـة الحـدة الفردية الجنسية.

ويوم دخلت الخدر خدر عنيـزة

فقالت لك الويلات إنـك مرجلـي

تقول وقد مال الغبيط بنـا معـا

عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل

فقلت لها سيري وأرخي زمامـه

ولا تُبعديني مـن جنـاك المعلّـل

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضـع

فألهيتها عـن ذي تمـائم محـول

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له

بشق وتحتـي شـقها لـم يحـول

يرصد امرؤ القيس حدثًا وكأنه يلتقط مشـهدا متحركًـا، يعتمد على الجسد وتطوحاته وشبقانيته التي تخلقها العاطفـة المتأججة التي تتسم بالكثافة، ومن هنا "يسود التوتر العلاقـة بين الشاعر وفاطمة، ويظل هذا التوتر الذي يلـف العلاقـة بأكملها قائما حتى بعد انقطاع المنظـر المضـطرم بحـس المغامرة والحدة الجنسية في وحدة بيضة خدر"[44].

[44] كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦، ص ١٣٢.

ثم يسلك الأعشى (ميمون بن قيس) الاتجاه نفسـه الـذي سلكه امرؤ القيس في علاقته بالنساء وغرامـه بالجسـدانية المفرطة، وهذا ما يؤكده ابن سلام الجمحـي حيـث يقـول: "وكان من الشعراء من يتأله في جاهليته، ويتعفف في شعره، ولا يستهتر بالفواحش، ولا يتهكم في الهجاء. ومنهم من كان يبغي على نفسه ويتعهر، ومنهم امرؤ القيس والأعشى".

لقد افتتن الأعشى بالمرأة وجمالها وتغزل فـي جسـدها، وغزله يفيض بالهشوانية المتأججة كما ورد في أبياته التـي يصف فيها (قُتيلة) وجسمها وصفًا دقيقًـا، ويتتبـع بعينيـه الجائعتين ما أخفت ملابسها من مواضـع الفتنـة المثيـرة، ويتصورها حين تقعد وحين تقوم، وحين تقبل وتدبر، وحـين تلوح بيدها في دلال، وحين تنفصل في ثياب النـوم، وحـين تنبطح على الأرض وقد انحطت أردافها وبدا خصرها الدقيق في التجلي[45]، ثم يكشف الأعشى علاقة (قُتيلة) الجسدانية مع فارسها وقد امتطاها:

إذا انبطحت جافى عن الأرض جنبهـا

---

[45] انظر: ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق د. محمد حسين، القاهرة، مكتبة الآداب، د. ت، ص ٣٥١.

وخـوى بهـا راب كهامـة جنبـل

إذا مـا علاهـا فـارس متبـذل

فـنعم فـراش الفـارس المتبـذل

ينوء بهـا بـوص إذا مـا تفضـلت

توعب عـرض الشـرعبي المغيـل

روادفـه تثنـي الـرداء تسـاندت

إلى مثل دعص الرملة المتهيـل[46]

ويلتقط الأعشى مواضع الإثارة الجسدية فيصف الثـديين والجيد الطويل وقد زانته الحلي كأنه جيد غزال، ويسترسـل في كشف عالم الجسد الأنثوي وأعضائه عند صاحبته (قتيلة) فيصف الثغر والبشرة والحاجب والخد والبطن والصدر:

وثـديان كالرمـانتين وجيـدها

كجيد غزال غيـر أن لـم يعطـل

وتضحك عن غر الثنايـا كأنـه

ذرى أقحوان نبتـه لـم يفلـل[47]

---

[46] السابق ص ٣٥١.

وحين اتسعت رقعة الدولة الإسلامية وتطـورت معـالم الحياة خصوصا في العصر الأموي تغيرت رؤى الشـعراء إلى المرأة وعالمها وانحازوا إلى الجمال، وبدأت طائفة منهم التعبد في محراب الحب، فالمحبة صفاء علاقـة، وانجـذاب روح إلى روح و "الحب علاقة مشروطة بانجـذاب شـهوة جسد إلى جسد آخر"[48].

افتتن زعيم شعراء الغزل الحضري عمر بن أبي ربيعـة بالجسد: جسد المرأة وما ينطوي عليه مـن جمـال ومفـاتن تستوجب النظر والإغراء والانشغال والتحرق به، فانشغل به وبأعضائه وكشف شعره عن وصف دقيق للمفاتن الجسـدية في المرأة حتى قيل عنه: "لعمر بن أبي ربيعة أوصفنا لربات الحجال"، وقال هشام بن عروة: " لا تروووا فتياتكم شعر عمر ابن أبي ربيعة حتى لا يتورطن في الزنا تورطًا"[49].

---

[47] السابق ص ٣٥٣.

[48] فوزي عطوى: مقدمة ديوان عمر بن أبي ربيعة، بيروت: دار صعب ١٩٨٠ – ج١، ص ٨.

[49] السابق ص ١٢.

ومن أبياته التي يكشف فيها عن جسدانيته المفرطة تلك التي قالها في امرأة تدعى "هند":

ليت شعري هل أذوق رضابا من حبيب	
طيب الريقة والنكهة كالراح القطيب	
واضح اللبة والسنة كالظبي الربيب	
مخطف الكشحين، عاري الصلب، ذي دل عجيب	
مشبع الخلخال، والقلبين، صياد القلوب[50]	

يطالع القارئ فتنة غير معهودة في أدبنا العربي من ذي قبل حيث تكشف الأبيات حالة البوح الجسدي التام، الشبقانية التي تغرق في الوصف فتكشف الغياب الذي يتجلى في شهد الرضاب، ثم أتى ابن أبي ربيعة على مفاتن الجسد من ساقين وردفين وصدر ممعنًا النظر ومبهاج الرؤية.

وقد فجرت المرأة بجسدها ينابيع الشعر عند الشعراء فانجذبوا إليها وغرقوا في وصف مفاتنها وهاموا بجسدها حتى أن معظمهم شبه أعضاء الجسد بالحروف وأكثروا من ذلك فشبهوا الحاجب بالنون، والعين بالصاد، والفم بالميم،

---

[50] السابق ص ٨ – ٩.

والصاد والثنايا بالسين، والطرة المفغورة بالشين، ومن أحسن ما قيل في ذلك قول محاسن الشعراء:

أرسـل فرعـا ولـوى هـاجري　　صدغًا فأعيـا بهمـا واصـفا

فخلـت ذا مـن خلقـة حيـة[51]　　تسـعى وهـذا عقربـا واقفـا

ذي ألـف ليسـت لوصـل وذي　　......................

وقول آخر:

يا سـين طرفهـا وصـاد عيونهـا　　إلى أعـوذ بسـورة طـه

وقول ابن مطروح:

قالت لنا ألف العـذراء بخـده　　في ميم مبسمه شفاء الصادي

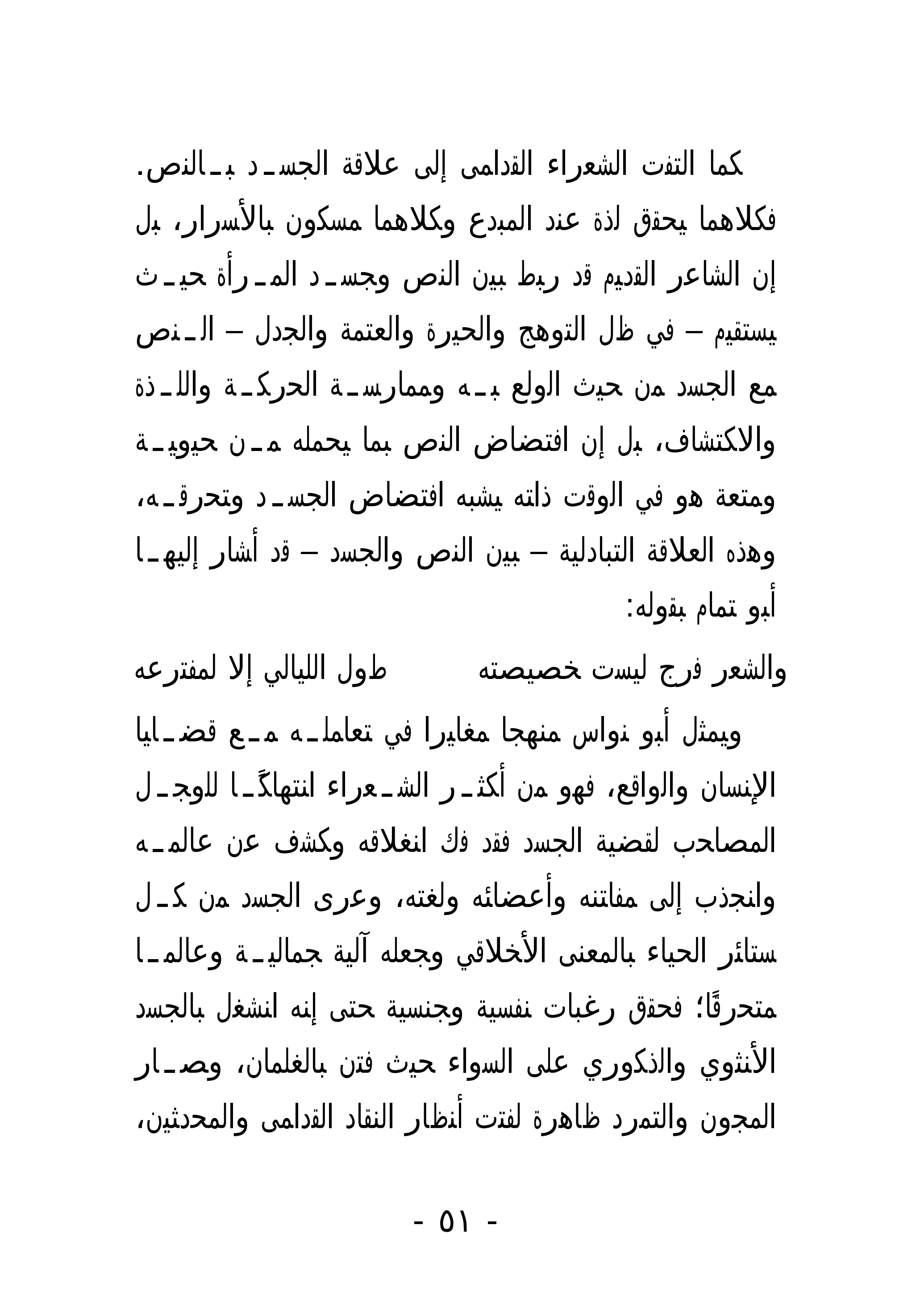
وقول آخر:

صنم الجمال فصاده من عينهـا　　والنون حاجبها بخال يـنقط

والميم فوها فـالحروف تألفـت　　مكتوبة والصبر عنها يكشط

---

[51] ديوان الصبابة ص ٤٦.



كما التفت الشعراء القدامى إلى علاقة الجسد بالنص. فكلاهما يحقق لذة عند المبدع وكلاهما مسكون بالأسرار، بل إن الشاعر القديم قد ربط بين النص وجسد المرأة حيث يستقيم – في ظل التوهج والحيرة والعتمة والجدل – النص مع الجسد من حيث الولع به وممارسة الحركة واللذة والاكتشاف، بل إن افتضاض النص بما يحمله من حيوية ومتعة هو في الوقت ذاته يشبه افتضاض الجسد وتحرقه، وهذه العلاقة التبادلية – بين النص والجسد – قد أشار إليها أبو تمام بقوله:

والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالي إلا لمفترعه

ويمثل أبو نواس منهجا مغايرا في تعامله مع قضايا الإنسان والواقع، فهو من أكثر الشعراء انتهاكًا للوجل المصاحب لقضية الجسد فقد فك انغلاقه وكشف عن عالمه وانجذب إلى مفاتنه وأعضائه ولغته، وعرى الجسد من كل ستائر الحياء بالمعنى الأخلاقي وجعله آلية جمالية وعالما متحرقًا؛ فحقق رغبات نفسية وجنسية حتى إنه انشغل بالجسد الأنثوي والذكوري على السواء حيث فتن بالغلمان، وصار المجون والتمرد ظاهرة لفتت أنظار النقاد القدامى والمحدثين،

ولم يكن أبو نواس وحده من سلك هذا الطريق، "وإنما هـو أحد أفراد العصبة الماجنة التي ألف بينها الشراب والقيـان، ونشأت على الخلاعة والتهتك، أما اللون الجديد الذي اتجـه إليه بكل مشـاعره، وبـه عـرف فهـو التغنـي بشـذوذه الجنسي"[52].

وقد وصل الأمر بأبي نواس أن يكشف عن إحدى جولاته مع امرأة وهو في البيت الحرام كاشفًا عـن حالـة التـوهج الجسدي الذي لف كلا منهما، فيقول في صراحة تامة:

وعاشـقين التـف خـداهما ... عند التثام الحجـر الأسـود
فاشتفيا من غيـر أن يأثمـا ... كأنمـا كانـا علـى موعـد
لولا دفـاع النـاس إياهمـا ... لما اسـتفاقا آخـر المسـند
ظلنا كلانـا سـاتر وجهـه ... - مما يلي جانبـه – باليـد
يفعل في المسجد ما لم يكـن ... يفعله الأبرار في المسجد[53]

(52) د. العربي حسن درويش: أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧، ص ٣٢٩.

(53) السابق ص ٣٢٨.

وقد ذهب أبو نواس في شعره إلى أبعد من تغزله بالنساء وهياجه الجسدي بهن، فعرض لخلوة الرجال، وكان بعـض الظرفاء إذا عرف من اثنين خلوة قال: أيكما كـان أرضـا، وأيكما كان سقفًا؟

وأشار أبو نواس إلى ذلك بقوله:

إذا مضى من رمضان النصف يشوق العزف لنـا والقصـف

وأصـلح النـاس ورم الـدف واختلفت بين الغواة الصـحف

لوعد يوم لـيس فيـه خلـف فبعضنا أرض وبعض سقف[54]

لقد امتلأت دواوين الشعراء القـدامى بالجسـد وعالمـه والتغني بجماله فكثر وصفه وتعددت رؤاهم، فكشفوا حالات هيامهم به وهياجهم فانقسموا إلى فريقين أحدهما: تعامل مـع الجسد من الخارج واكتفى بوصف أعضائه ومدحه استحسانًا وملاحة كما فعل شعراء الغزل العفيف، وأما الفريق الثـاني: فقد هاموا بالجسد وتعمقوا فيما وراءه، فكشفوا عن حـالات

---

(54) وردت هذه الأبيات في القاضي أبو العباس الجرجاني في: كنايات الأدباء وإشارات البلغاء، تحقيق د. محمود شاكر القطان، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. سنة ٢٠٠٣، ص ٩١.

المضاجعة والتحقق واللذة والنشوة أو ما يعـرف بالشـبقانية التامة المفرطة، وقد جسد هذا الاتجاه شعراء الغزل الصريح.

دقق الشعراء في معالم المرأة وجمالها الأنثوي كما اتضح في وصف امرئ القيس والأعشى وعمر بن أبي ربيعة وأبي نوا س، وهذه الدقة في الرصد والتأمل هي التي تحكم علاقة الواصف بالموصوف "ومن ثم تطبيع الخطابية لإقامة نموذج جمالي للمرأة. فالواصف يبدأ من الأعلى نحو الأسفل أي من المكشوف ومواطن الهوية (الوجه) إلى الجسد المجهول مقابلا بين الجسد والعناصر الطبيعية مؤكدا هذا الطـابع الرمـزي الذي يسم المقارنة والتشبيه ومستحضرا الجسد الغائب عـن نظائره الطبيعية الماثلة في ذهـن المتلقـي والتـي تحظـى بمرجعية في وعيه"[55].

أما التراث النثري فقد تناول الجسد من خلال تصـورين اثنين:

الأول: تصور كلي للجسد وجماله "يأخذ المرأة في اكتمال ذاتها ويشير بشكل إيحائي وعمومي وبلاغـي لحسـنها"[56].

---

(55) فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص ٧٤.

(56) السابق ص ٧٧.

وقد التفت العرب إلى ما يثير البهجة والشعور بالمتعة العفيفة فذكروا الملاحة وما يستحسن في المرأة من صفات فقالوا في الجارية: جميلة من بعيد مليحة من قريب، فالجميلة التي تأخذ بصرك فإذا دنت منك لم تكن كذلك، والمليحة التي كلما كررت بصرك فيها زادتك حسنًا، وقيل: الجميلة السمينة من الجمال وهو الشحم، والمليحة أيضا من الملحة وهي البياض، والصبيحة كذلك من الصبح لبياضه، وقال بعضهم: الظرف في القد، والبراعة في الجيد، والرقة في الأطراف والخصر"[57].

وجعلوا للمرأة أوصافًا تستحسن وهي: طول أربعة وهي: أطرافها وقامتها وشعرها وعنقها، وقصر أربعة: يديها ورجليها ولسانها وعينيها ويراد بهذا القصر المعنوي فلا تبذر ما في بيت زوجها ولا تخرج من بيتها ولا تستطيل بلسانها ولا تطمع بعينها. وبياض أربعة: لونها وفرقها وثغرها وبياض عينها. وسواد أربعة: أهدابها وحاجبيها وعينيها وشعرها. وحمرة أربعة: لسانها وخدها وشفتيها مع

[57] داود الأنطاكي: تزيين الأشواق في أخبار العشاق، بيروت: منشورات محمد ومحيو ١٩٧٢، ط١، ص ٤٠.

لعس وإشراب بياضها بحمرة. وغلاظ أربعة: ساقها ومعصمها وعجيزتها وما هنالك. وسعة أربعة: جبهتها وجبينها وعينها وصدرها. وضيق أربعة: فمها ومنخرها ومنفذ أذنيها وما هنالك وهو المقصود الأعظم من المرأة[58].

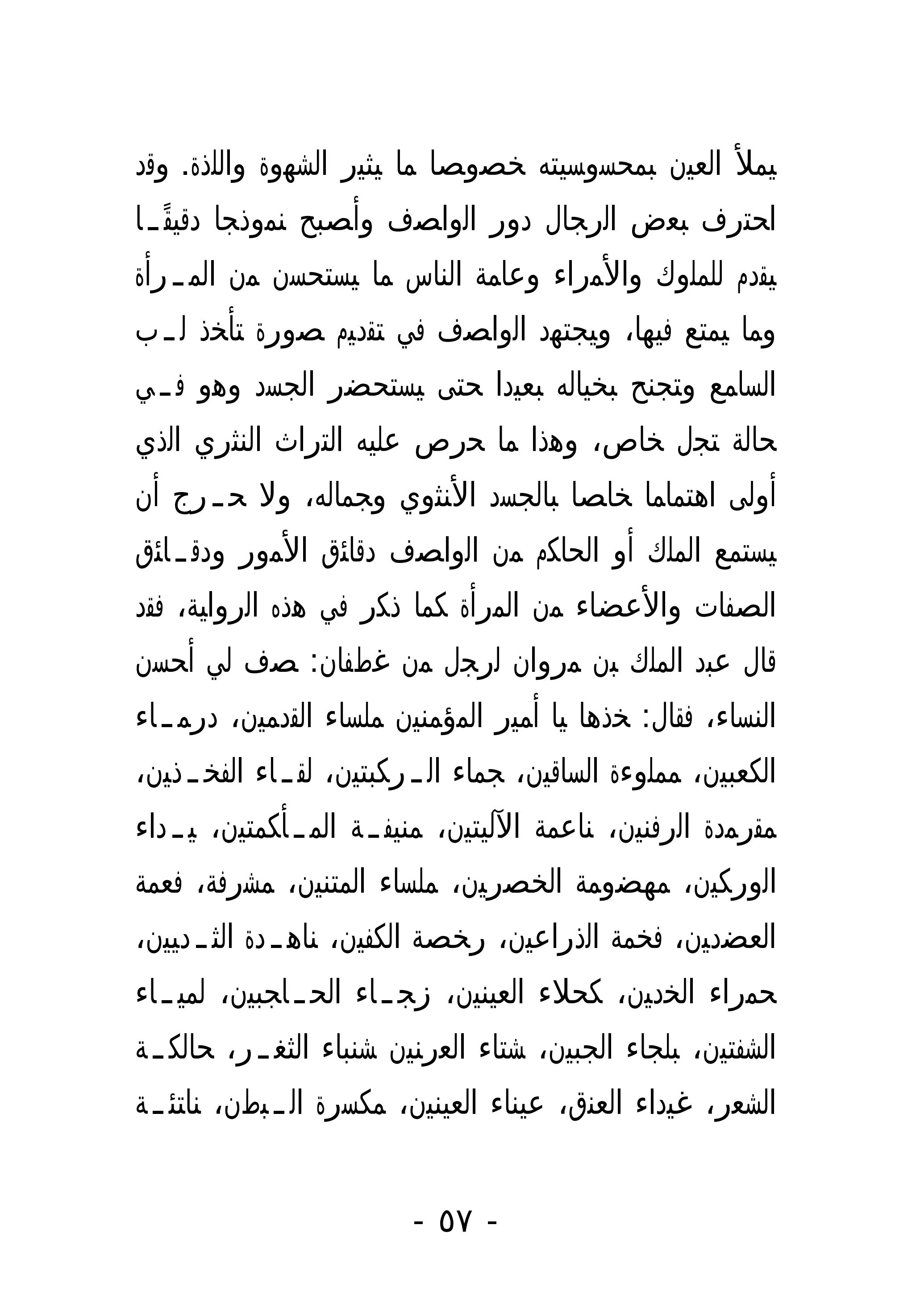
وقد بالغ العرب في أوصاف المرأة وجسدها وما يستحسن منها حتى فاقت أوصافها خيال الشعراء، فقد ذكر عن الأصمعي أنه قال: قال أعرابي لابن عمه: اطلب لي امرأة بيضاء، مديرة فرعاء، جعدة، تقوم فلا يصيب قميصها منها إلا مشاشة منكبيها، وحلمتي ثدييها، ورانفتي أليتيها، ورضاف ركبتيها، إذا استلقت فرميت تحتها بالأترجة العظيمة نفذت من الجانب الآخر. فقال له ابن عمه: وأنى بمثل هذه إلا في الجنان!! [59].

ومن كثرة ما تعارف عن العرب من وضع صفات محددة للمرأة التي تستحسن وتجلب المتعة أصبح لديهم مقياس في اختياراتهم في الأغلب والأعم يتعلق بالجانب الجسدي الذي

---

[58] انظر: السابق ص ٤٠ – ٤١.

[59] أبو محمد عبد ا بن مسلم بن قتيبة: عيون الأخبار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣، المجلد الرابع، ص ٦.



يملأ العين بمحسوسيته خصوصا ما يثير الشهوة واللذة. وقد احترف بعض الرجال دور الواصف وأصبح نموذجا دقيقًـا يقدم للملوك والأمراء وعامة الناس ما يستحسن من المـرأة وما يمتع فيها، ويجتهد الواصف في تقديم صورة تأخذ لـب السامع وتجنح بخياله بعيدا حتى يستحضر الجسد وهو فـي حالة تجل خاص، وهذا ما حرص عليه التراث النثري الذي أولى اهتماما خاصا بالجسد الأنثوي وجماله، ولا حـرج أن يستمع الملك أو الحاكم من الواصف دقائق الأمور ودقـائق الصفات والأعضاء من المرأة كما ذكر في هذه الرواية، فقد قال عبد الملك بن مروان لرجل من غطفان: صف لي أحسن النساء، فقال: خذها يا أمير المؤمنين ملساء القدمين، درمـاء الكعبين، مملوءة الساقين، جماء الـركبتين، لفـاء الفخـذين، مقرمدة الرفنين، ناعمة الآليتين، منيفـة المـأكمتين، فـداء الوركين، مهضومة الخصرين، ملساء المتنين، مشرفة، فعمة العضدين، فخمة الذراعين، رخصة الكفين، ناهـدة الثـديين، حمراء الخدين، كحلاء العينين، زجـاء الحـاجبين، لميـاء الشفتين، بلجاء الجبين، شماء العرنين شنباء الثغـر، حالكـة الشعر، غيداء العنق، عيناء العينين، مكسرة الـبطن، ناتئـة

الركب، فقال: ويحك وأين توجد هذه؟ قال: تجدها في خالص العرب أو في خالص الفرس[60].

وكانت المرأة تقوم بدور الشاعر، فهي الواصفة التي تطلع على ما خفي من المرأة – وهي أعلم بـه – ولا يمكـن أن يظهر للرجل، فكانت المرأة الواصفة "تجعـل مـن الجسـد الموصوف صورة ذهنية قابلة للتجلي اللغوي والتخيلي، غير أن دقة الوصف تتجاوز في كثير من الأحيان مجرد الرؤيـة والتحميص، فليس ذلك يكفي لمعرفة مذاق رضاب المرأة أو عظامها أو عرقها، وكأن العين الواصفة تأخذ موقع المتلقـي وتوقعاته، وتستبدل عينها بعين رجولية وتستخدم بذلك بلاغة رجولية سائدة في الشعر والنثر"[61].

أما التصور الثاني الذي طرحه التراث النثـري للجسـد فيتشابه مع شعر الغزل الصريح، ففي التصور الأول وقـف التعامل مع الجسد عند حد الوصف المحسـوس الظـاهري،

---

[60] ابن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، مارس ٢٠٠٤، ص ١٠٨.

[61] فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص ٧٤ – ٧٥.

وقدم العرب أسسا للنموذج الجسدي والجمال الأنثوي الممتع كما أسلفت النصوص السابقة التي طرحت المرحلة الأولى التي تأتي في إطار ضبط معجمي للجسد وحركاته وأوصافه في المخزون اللغوي العربي. يقود هذا الهوس التصنيفي المعجمي إلى التأكيد على موقع الجسد من التواصل التعبيري من جهة، وعلى تأصيل ذلك الزخم اللغوي الذي اتصل بالجسد منذ الجاهلية ومنحه صبغة قارة ومخصوصة"[62].

ومع اتساع الثقافة العربية وخروجها من أسر القبلية الضيقة واحتكاكها بالثقافات الأخرى أصبح الجسد معيارا اجتماعيا يشير إلى حركة المجتمع وثقافته؛ فظهر ما يعرف بعلم الباه الذي عرف طريق التصنيف والتخصص في القرون الأخيرة للمجتمع الوسيط، وظهرت مصطلحات فارقة في الإشارة والدلالة ينبثق جميعها من الجسد وعالمه: كالماجن والعذري والصريح والجمال البلاغي والجمال الجنسي، وامتلأت المصنفات العربية بالحديث عن الجسد وأعضائه والإثارة واللذة والمتعة والشبق والاحتكاك والمضاجعة، وأوضاعها، وظهر ترابط بين الجمال وسبل

---

[62] السابق ص ٨١.

المتعة الجسدية كما طرحتها "ألف ليلة وليلة" في الوقت الذي ظهر فيه ما يعرف بالكتابة أو المصنفات (الأيروسية) كما في "الروض العاطر"، و "وجوامع اللذة"، و "رجوع الشيخ إلـى صباه"، و "نزهة الألباب"، وقد كشفت هذه المؤلفـات سـبل المتعة الجسدية، والإعلان عن مواضع الجماع الأكثر متعـة ولذة، بل إنها كشفت طرق العلاج الجنسي وطرحت أوصافًا للحياة الجنسية الصحيحة..

هذا التحول في طرح النموذج للجمال بهذه الصورة " يدل على الاشتغال المستمر للثقافي على الطبيعي. وهـو يشـكل أيضا فعل الجسد المثالي على الجسد الواقعي. بحيث يتحـول الجسد بفعل هزات وتبدلات عنيفة كي يتلاءم مـع الصـورة المعرفية المتواضع عليها"[63].

تشابهت المرحلتان في كثير من الخصائص والسمات على اعتبار أن المرحلتين تتواصلان طبيعيا وتتطوران، فالمرحلة الأولى مقدمة لازمة لحضور الجسد وتجليه عبـر صـفات تجعل منه قوة خاصة في حضوره الذي يفتح الطريق أمـام حضور المرحلة الثانية. وهي إنتاج فعل جسدي يتحول مـن

---

(63) السابق ص ٨٣.

الحضور إلى الممارسة؛ ولـذا ظلـت بعـض الخصـائص متواصلة في المرحلة الثانية حيث التركيـز علـى بعـض الصفات الجسدية التي تتحول إلى جسـدانية مثـل ضـخامة الأرداف والهن على وجه الخصوص، ويرى بعض الباحثين أن السبب في ذلك يرجع إلى أن "ثمة سيكولوجيا اجتماعيـة للأرداف باعتبارها تتمتـع فـي الغالـب بحظـوة كبـرى، فالاستدارة الفخمة تمنح المتعة للعين، إذ هي المقدمة لامتلاك الجسد المرغـوب فيـه امتلاكـًا خاصـا خـلال العمليـة الجنسية"[64].

لقد تحول الجسد في ظل التراث العربـي مـن واقعيتـه الفيزيقية المحددة إلى جسد ثقافي اجتماعي يحمل وعيا معرفيا مختلفًا، فحين يتعامل معه الواصف سواء أكان شعرا أم نثرا فإنه "يتعامل معه انطلاقًا من مخزونه الفكري وذاكرة اللغـة وقيمها وأخلاقها، وأيضا من خلال الممكنات البلاغية التـي

---

[64] عبد الوهاب بو حديبة: الإسلام والجنس، ترجمة: هالة العوري، القاهرة: مكتبة مدبولي ١٩٨٧، ص ٢٧٥.

تسجنه في الصورة؛ لذا يغدو الجسد بهذه العمليـة البلاغيـة الوصفية مثالا لغويا قد يحاكي أصوله المرجعية"[65].

يبقى الجسد مرتبطـًا بالسـياق التـاريخي والاجتمـاعي والإنساني وإن اقتطع من سياقه الذاتي والموضوعي يخلـق منه جسدا تخيليا خصوصا إذا فرقنا بين تكوينـه الفيزيقـي والنفسي ولا يصبح الجسد أهم أسلحة مواجهة الواقع والعـالم بوصفه وجودا يزخر بإملاءات عـدة معرفيـة واجتماعيـة وبيلوجية.

الجسد وشعراء الحداثة:

شعرية الحداثة كتابة أخرى لتناقضات الواقع وصـراعه وتأزمه، في الوقت الذي يشير فيه مفهوم الحداثة إلى التجاوز المستمر، الاستباق، والاستشراف، خلخلة البيئـة المعرفيـة وتحطيم ثوابتها، عدم القناعة بالوجود في ظل النموذج، عدم الاطمئنان إلى الجاهز المجاني، هي التجاوز والخروج علـى الأشكال القائمة الممكنة، الحداثة ضد القار والممكن، استجابة دائمة للمستحيل الذي لا يتحقق.

---

[65] فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص ٨٧.

وشعرية الحداثة بما أنها مغايرة للمألوف التعبيري فإنهـا قضت على المشكلة المفتعلة والصدام المدرسـي السـاذج: ثنائية الشكل والمضمون، فهي ترى أن الشكل والمضـمون يتحقق جماليا من خلال شكل ما دال. شعرية الحداثة كسر لما يسمى بالقوانين الصلبة العازلة بين الأجناس الأدبية، حطمت قدسية اللغة، وهشمت اللغة الفقهيـة، لأنهـا تعـي إرادتهـا التعبيرية، فليس هناك أنماط معدة أو مفردات شعرية وأخرى غير شعرية، فدخلت البساطة على اللغة أو ما سمي باليومي الذي ترفضه اللغة المنبرية التي تحولت أداتها أو تقنياتها إلى نسق أو قالب فقد فاعليته الحركية، وأصبح نمطًا أو نموذجا. والحداثة لا تكمن في النمذجة، بل إن نموذجها يتحقـق فـي الهدم الدائم، والسعي المسـتحيل نحـو جماليـات يتكشـفها الخطاب آن حركيته وتفاعلاته وصراعات مع بنى مختلفـة، ومن هنا تبقى الحداثة "قيمة في العمل الفنـي. هـي قيمـة التساؤل المستمر"[66]. ولهذا تصبح المسئولية الإبداعية أكثر التزاما، ويصبح العبء الملقي على كاهل الخطاب الشـعري

---

[66] إدوار الخراط، شعر الحداثة في مصر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ٩٧، ديسمبر ١٩٩٩، ص ١٠.

الحداثي أكثر عبثًا، فهو يلتقط لحظة منفـردة، هـي لحظـة التطهر الجمالي، لحظة انبثاق الذات وولوجها، لحظة التحقق والامتلاء حين تلتقي الذات بنفسها، فتتوحـد معهـا وتـرى علاقتها الجدلية مع العالم، إنهـا لحظـة الفـيض بـالمفهوم الصوفي تكون هذه اللحظة انفلاتًـا مـن الـزمن السـكوني واشتباكًا مع الزمن الحركي والتقاط اللحظة المتفردة. التـي تعد ميلادا للشاعر الجديد يستطيع فيها أن يطهر رئتيه مـن الهواء الملوث، أن يستشرف عالما جديدا وبكـرا. يؤسسـه لنفسه مملكة خاصة ملؤها الحرية والإنسانية؛ لذا لا تصـبح القصيدة – في ظل الحداثة – احتذاء بمثال أو نموذج، بل هي فتح لبابي التساؤل الدائم، واحتـواء مفـاهيم ورؤى جديـدة تكشف ملامح ما يسمى بالحساسية الجديدة التي تعـد "نقلـة أساسية في الرؤى والمفاهيم وطرائق النظـر إلـى الـذات والعالم، وهي نقلة أساسية في أشكال التقنيات الفنية وطرائق التعبير أو الإيجاد الفني"[67].

ولأن الحداثة الشعرية فاعلية تدميرية، تنسف ما يعـرف بالفكرة أو الموضوع، فقدت ما يسمى برسالتها التحريضية أو

---

[67] السابق ص ٧ – ٨.

الغنائية التي تستلب شجون الإنسان الجديد وأحزانه، بـل إن الشاعر الحداثي يحاول أن "يحقق صورة عن العالم، مكتنـزة الدلالة، ممتلئة بمعان لا تستنفدها الأزمان، وهو حين يـدخل عتامة الغموض والتراكيب فإنما يفعل ذلك وعيا بضرورة أن تكون قصيدته علامة تدل على العالم وتفعل فيه"[68].

الشعرية الجديدة تعرف عن وعي ممارستها مـع الواقـع الذي تصطرع معه رغبة في تأكيد شعور الـذات رغبتهـا الجارفة في التجاوز والتخطي؛ لذا اتخذت مـن الجسـد أداة إيجابية للتعرف على هوية العالم وملامحه، بل أعادت إدراك هذا العالم وفق حركة الجسد وقدرته على انتخـاب الأشـياء وملامستها، وأصبح خط الجسد "أساسيات شـعر الحداثـة، بوصفه ممثلا للطبيعة المشعة بروحها في الوجود كله، ومن خواص هذه الطبيعة أنها قابلة للكثافة المادية، بل مؤشـراتها الخارجية الحية التي تظل ساكنة في انتظار الطاقة الإدراكية للحواس، لتكتمل دائرة التفاعل بين الجسد والعالم، كتفاعـل

[68] محمد بدوي: ندوة الكرمل نقلا عن السابق ص ٢٩.

يمثل إضافة عرفانية إلى خطوط الدلالة عموما[69].

وإذا كانت الحداثة الشعرية في مصر قد بدأت مع الرعيل الأول/جيل الريادة المتمثل في تجربة صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، ثم الرعيل الثاني وهو جيل الستينيات الذي يضم بين دفتيه: محمد عفيفي مطر، وأمل دنقل، وحسن فتح الباب، وعبد المنعم عواد يوسف، وبدر توفيق، فإن الدارسة تحفل بتجربة الرعيل الثالث وهو جيل السبعينيات الذي تمثل في كتابات إضاءة وأصوات، وخصوصا أن هذا الجيل قد شكل مفاهيم جديدة حول الكتابة الشعرية ومكوناتها الجمالية ورؤى الواقع وطريقة التعامل معه، وكان الجسد واحدا من أهم الظواهر التي شغلت توجه الشعراء في تلك الفترة الذين تربوا على تراث جسدي وافر شكل نموذجا للحرية على مستوى الإنسان والخطاب، وأصبح لديهم وعي بالمنطقة الواقعة بين المطلق الجسدي والنسبي، حيث انشغلوا بالجسد بوصفه نسبيا متخلصا من التخيلية إلى الواقعي الذي يكسر صمت العالم وسطوة الواقع وقسوته

---

(69) د. محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧، ص ١٤٠.

وقهره، لقد وجد شعراء السبعينيات في الجسد ضالتهم لأنـه الحرية الحقيقية والامتلاء الأوحد، وهذا الذي يدل على وجود الفرد أو نفيه والحرص على وجود الجسد هـو – فـي الآن نفسه – حرص على الحياة، فالشاعر يريد أن يتعرف علـى الأشياء بجسده وهذا ما يؤكده أحد شعراء تلك الموجة فيقول: "أريد أن أكتب جسدي، أن تكون له الصدارة، أن تمـر كـل الأشياء الأخرى عبره، جسدي هو كل ما أظن أنني أملكه، ما أظن أنه رحلة تعرفي الدائمة، ما أظن أنه يجعلنـي فـردا، رأسي تجعلني ضمن مجموعة مهما حاولت سأجد من يشترك معي في ملكية أفكاري"[70].

أيقن الشاعر الحداثي أنه لا يملك حريـة كاملـة إلا فـي جسده. فهو وسيلة إدراكه للعالم، من خلاله يتعـرف علـى معطياته، فهو – أي الجسد – "ما يحدد وجود الإنسـان فـي العالم، وأعضاء الجسم الكوني هي الأشياء الكثيرة التي تقود للوحدة، مثلما تقودنا أعضاء الجسد الإنساني للتعبيـر عـن توحده الأنطولوجي وكتابة سيرة الجسد/الكون، والأعضـاء

---

[70] عبد المنعم رمضان: حوار مع أحمد الشهاوي، مجلة نصف الدنيا ١٩٩٣/٢/٢٨.

من خلال المفهوم السابق للكتابة، يجعل الشاعر يحيل الجسد إلى قيمة أنطولوجية لها أبعاد معرفية وأنثرولوجية وفلسفية وصوفية"[71].

ومع ازدياد وعي الشعراء واحتشادهم المعرفي ازداد تعاملهم مع جسدهم وأصبح كل واحد منهم يمارس في جسده نبوءته وتصدعه وألمه وحلمه وفرحه، يسكن فيه ويدمره ليخلقه مرة أخرى حرا طليقًا بعيدا عن الضغوط والعوائق سواء أكانت اجتماعية أو سياسية وذلك على عكس التصور الأولى الذي يقدم ناتجا مغلوطًا، وهو أن الممارسة التعبيرية هي وسيلة الإفضاء إلى عالم الشهوات واللذائذ، وعلى هذا يدخل الجسد بكل تحولاته دائرة التجلي ليصير أداة شعرية من الطراز الأول"[72].

وقد تنبه شعراء الحداثة إلى أهمية الكتابة الجسدانية بوصفها حالات ارتقاء صوفي وشفافية يعبر فيها الشاعر

---

[71] د. رمضان بسطاويسي: الإبداع والحرية، ص ١٢٦.

[72] د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ٤٥، نوفمبر ١٩٩٥، ص ٤٠٥.

بجسده تخوم القسوة والقهر منطلقا نحو ذاته الحقيقية وحريته التامة، هذا التوجه يؤكده إدوار الخراط فيقول: "مـا زالـت تراودني مشروعات قديمة أن أكتب الشبق – كما فعل أجدادنا – بكلماته الصريحة البسيطة، ذات الحروف الثلاثة. مـا دام ذلك يأتي من سياق العمل الفني وحتميته. هذه حرية ما زالت مفقودة عندنا بعد أن كان تراث ثقافتنا قد اكتسبها لنفسه ولنا، وحفظها لنا"[73].

ترتضي الدراسة هذا المفهوم الذي طرحه الخراط والذي يفتح طريقًا واعيا للتعامل مع الكتابة الجسدانية التـي يـرد عالمها ويتوقف قبولها أو رفضها على السياق الفني ولـيس السياق مطلقًا، كما أنها لا تصبح تعهرا إذا صـح التعبيـر، وممارسة للدعارة الكتابية – رغبة في الخروج والتمرد، التي يذهب إلى بعض الكتاب – ولكن نذهب إلى الشـبقية التـي تصل إلى حد التصوف. أو التصوف الذي يصل حد الشبق، شبق الحالة الذي يفجر في الكتابة طاقات هائلة لحركة الروح وتألم الجسد ولذته في أن يستطيع هذا النوع من الكتابـة، أن

---

[73] إدوار الخراط: أنا والتابو، فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢، ص ٥٤.

"يعري أشد اللحظات شهوانية في الجسد، وتفشي وهم السـر فيه، في الوقت الذي تحتم عليه تحويل هذه اللحظة من أشـد حالات عهرها إلى أعلى نشوتها الصوفية"[74]، والجسد "قـد يكون مجازا أيديولوجيا يمكن الفرد من التعبير أو النفي لعدد الممارسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التـي يعـيش فيها الجسد: إنه يرتبط بالضغوط وعوامل الضبط الاجتماعي بالإحباطات والحرمانات الكثيرة التي يحياها المرء"[75].

ويرى كمال أبو ديب أن هناك أسبابا وراء احتفاء الشاعر الجديد بالجسد ورغبته في ممارسة تجربة جسـدانية غيـر مسبوقة فيؤكد – أي أبو ديب – بقوله:

"إنه لمن الشيق والجميل المثير أن شعر الجسد والحسـية الشهوانية ينتشر مع تصـاعد الأصـولية الدينيـة والقمـع الأخلاقي والفكر الذي تفرضه، تماما كما كان شعر الـرفض والحرية ومجابهة القمع السياسي قد ازداد حدة وانتشارا مـع

---

(74) علاء عبد الهادي: خبرات الجسد الحميمة في الكتابة الأدبية، ص ١٨٨.

(75) د. شاكر عبد الحميد: حلم عابر وجسد مقيم، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٦، ص ٢١٦.

ازدياد القمع السياسي ووصول الأنظمة الإرهابية العربية إلى ذروة تجبرها وسحقها للحرية والفكر"[76]، ومن هنا يمكن "أن يصبح الجسد الفضاء الجديد لتجسيد روح المقاومة وانتهـاك السائد العقائدي الرجعي بعد أن اختفـى الفضـاء السياسـي الممكن لتجسيد روح المقاومة"[77].

ويؤكد أبو ديب بقوله:

"تحول النص إلى جسد يمارس فيه وعبره الشاعر فعـل الحرية والعنف كلما ازداد القمع السياسي، ونحن قـد نكـون الآن أمام تحول جديد يصبح فيه الجسد هـو الـنص الـذي يمارس فيه الشاعر عنفه ووحشـيته وافتضاضـه وتملكـه للأشياء لأسباب مماثلة لما مضى، ولغير ذلك"[78].

ثم يضيف سببا خفيا لاختفاء الشاعر بجسده:

"ثمة احتمال قوي لأن يكون لهذا الانصباب – بل ينبغـي أن أقول الانقضاض – على الجسد بعد خفي يرتبط بـتقاص

---

[76] كمال أبو ديب: اللحظة الراهنة، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٦، ص ٢٤.

[77] السابق ص ٣٢ – ٣٣.

[78] السابق ص ٣٣.

مجال فاعلية الأنا في العالم الذي يعـيش فيـه الفنـان الآن، وسقوط الأوهام الكبيرة المتعلقة والدور النبـوئي التغييـري الثوري للشاعر والشعر، لازدحام الفضـاء بجحافـل القمـع السياسي والاجتماعي والأخلاقي والديني في آن، وقد تكـون دلالة ذلك كله مزدوجة ضدية ينقض وجه لها وجها، إذ يمكن أن تكون تجسيدا للإحساس بالعجز والعنة في مجال الفاعليـة في العالم الخارجي الحقيقي بصورة تدفع الفنان إلى الانكباب الافتضاضي الشارخ بعنف لجسد امـرأة يمكـن أن يمتلكـه ويمارس طغيانه عليه في غرفة مقفلة أو سرير آمن، معوضا ذلك عن عنته ناسجا وهم فحولة. كما يمكن أن تكون التجسيد الاحتضاري لروح التمرد والمقاومة فـي سـكرات موتهـا الأخيرة"[79].

وترى الدراسة أن الصوفية – بوصفها نبعا فياضا تربـى عليه الشاعر الجديد ونهل منه قد أولت اهتاماً خاصا بالجسد والجسدانية – كما أسلفنا – مرحلة أولى فـي التحـول إلـى الجسدانية في العمل الشعري باعتبار أن العلاقة بين الجسـد والروح عند الصوفية علاقة (ما بين): أي أنها علاقة تحاول

---

[79] السابق.

أن تسمو بالجسد إلى الروح، وهنا لن يبقى إلا الجسـد. لأن الواقع الأساسي هو تقديم خطاب في المكـان الواقـع بـين الحدود المتخاصمة (الما بين) والذي كان معادلا موضـوعيا لهذا الالتباس الذي عايشه جيل السبعينيات الشـعري علـى الصعد كافة: السياسية والاجتماعية والثقافية والجمالية، ولأنه لم يكن واقعا دينيا في الأساس فإنه سرعان ما تحـول فـي الخطاب الشعري السبعيني إلى الجسد، ومن هنا ظل الاشتباك بالخطاب الصوفي حاملا جماليا للتحول من منطقة (الما بين) إلى الجسد.

متاهة الجسد

في

(متاهة الجسد)

محمد آدم من أكثر شعراء جيله احتفاء بالجسـد وعالمـه ومفرداته وعلاقاته، فقد سيطرت الرؤيـة الجسـدية علـى تجربته، فجاءت دواوينه – في بعضها – تحمل لفظ الجسـد مثل: (أنا بهاء الجسد واكتمالات الدائرة)، و(متاهة الجسـد)، في الوقت الذي تحفل قصائده الأخرى بلفظه أو معطياته.

والمتأمل في تجربة محمد آدم يكشف أنـه منـذ بدايتـه الشعرية انحاز إلى الجسد، ليقرأ من خلاله حركة الوجـود، ويفسر حضوره وغيابه في ظل تجاذب الأشياء مـع جسـده وحالاته المتغيرة التي تتوهج أحيانًا، فالمرحلة الأولـى مـن تجربة آدم يتعدد فيها الجسد ويتمظهر فـي أشـكال عـدة، وينشغل في تلك المرحلة الشاعر بإدراكه لجسـده المحتشـد بطاقات هائلة وقدرة لا تحد على التجاوز والتغير، فيأتي في المرحلة الأولى فاعلا يرصد الأشياء ويحتك بها ليقيم معهـا حالة خاصة وشعرية لها جمالياتها الخاصة البنـى، فيتعـدد حضوره، ومن هنا كانت أهمية المحـور السـياقي (gntag matic) في العمل: وهو الذي أدى إلـى القيـام بالتـأليف

(Combination) أي هو ذلك "التمظهر الذي ينـتج مـن الالتمام –Jux taposition وهو الذي يدفعنا إلى البحث في شعرية الأشياء أو التصورات، لا شـعرية الكلمـات عبـر العلاقات بينها"[80].

يحتفل محمد آدم بالجسد وتطوحاته وحالاته وتجلياته فـي ديوانه "متاهة الجسد" احتفالا كبيرا حتى يمكن أن نطلق عليه ديوانًا جسديا يتشكل عبر علاقات الجسد بالأشـياء ويـرى الشاعر من خلاله العالم ويحدد علاقتـه بـالآخر، فالقـارئ يستطيع أن يرصد زخما كبيرا في مفردات الجسـد عبـر: الجسد/الجسم/البدن. ومفرداته وأعضائه وعلاقاته بالذات، هذا الزخم لعالم الجسد هو الذي يشي دلاليا على نحو مـا إلـى نجاح الشاعر في استخدام كلمة (متاهة) المضافة إليه، فهـي تعطي إشارة إلى التداخل والغموض والحركة والحيرة وكثرة العلاقات المتولدة عبر البنى التركيبية للجسد وعالمه، والجسد يغازل الذات في تجربة محمد آدم على اعتبار أنه صورة من صور حضورها العينية وأحيانًـا تتضـخم الـذات داخليـا

---

[80] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. بيروت: المركز الثقافي العربي ١٩٩٤، ص ١٢٧.

وخارجيا "وهو أمر يعكس إحساسا داخليا بالوحدة والضياع، ومن ثم كان الإغراق في عالم الجسد هو الوسـيلة المثلـى لمواجهة هذه المشاعر الطارئة"[81].

الشاعر حين يدرك قيمة الحياة فإنه ينشغل بها، ويتحسس وسائل الإقامة فيها، أولى هذه الأدوات التي يمتلكها الشـاعر وعيه فيشير إلى وجوده وتحققه وحضور جسده، وفي المقابل يسيطر الموت على رؤية الشاعر فيجعله أكثر حرصا علـى جسده لأنه هو الحياة. وإذا أصيب الجسد بالعطب فقد الشاعر الحياة. ويرى محمد آدم أن الموت هو سبب الاحتفاء بالجسد في مشروعه الشعري، الذي ينقسم عنده إلى عالمين: الجسـد الحضور والجسد الموت، فهو يرى أن:

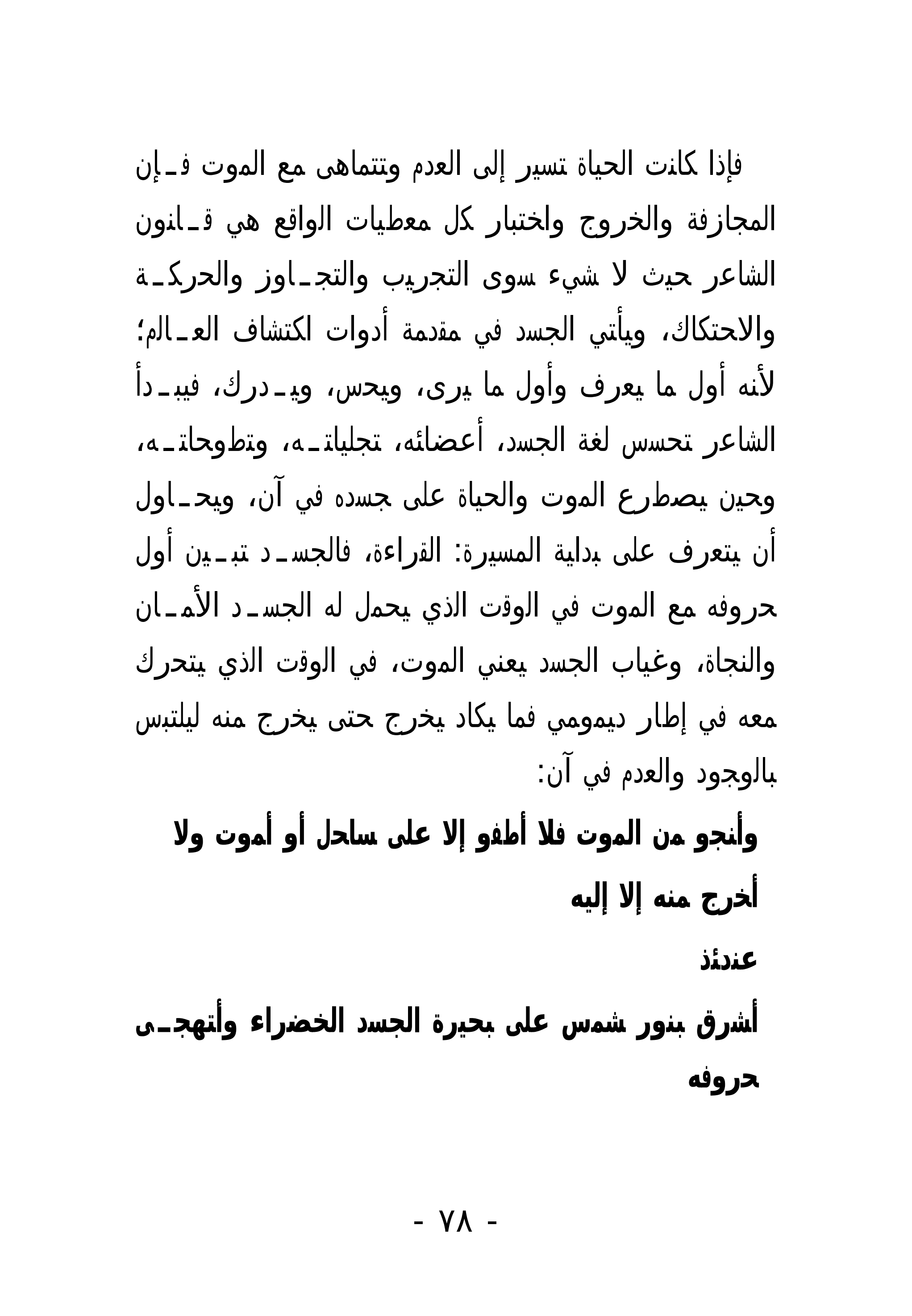
الحياة رحلة دائمة إلى المـوت الـدائم

والموت رحلة دائمة إلى الحياة الدائمة[82].

---

(81) د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، نوفمبر ١٩٩٥، ص ٤٢٨.

(82) محمد آدم: متاهة الجسد، القاهرة، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٤، ص ١٢.



فإذا كانت الحياة تسير إلى العدم وتتماهى مع الموت فـإن المجازفة والخروج واختبار كل معطيات الواقع هي قـانون الشاعر حيث لا شيء سوى التجريب والتجـاوز والحركـة والاحتكاك، ويأتي الجسد في مقدمة أدوات اكتشاف العـالم؛ لأنه أول ما يعرف وأول ما يرى، ويحس، ويـدرك، فيبـدأ الشاعر تحسس لغة الجسد، أعضائه، تجلياتـه، وتطوحاتـه، وحين يصطرع الموت والحياة على جسده في آن، ويحـاول أن يتعرف على بداية المسيرة: القراءة، فالجسـد تبـين أول حروفه مع الموت في الوقت الذي يحمل له الجسـد الأمـان والنجاة، وغياب الجسد يعني الموت، في الوقت الذي يتحرك معه في إطار ديمومي فما يكاد يخرج حتى يخرج منه ليلتبس بالوجود والعدم في آن:

وأنجو من الموت فلا أطفو إلا على ساحل أو أموت ولا أخرج منه إلا إليه

عندئذ

أشرق بنور شمس على بحيرة الجسد الخضراء وأتهجـى حروفه

وأفك مغاليقه وطلاسمه[83].

يتراءى في الدفقة التحول إلى الوجود الحي الفاعل حيـث تشير البنية التركيبية من خلال الصفة/خضراء، في الوقـت الذي يتراءى حقل الوجود المضاف إلى الجسـد (بحيـرة)، وتتلبس حالة الإدراك والمعرفة الشاعر فيعاق قدرته على فك طلاسمه وقراءة أبجديته الغامضة، خصوصا وأن "تصورات الجسد والمعارف التي تبلغها تخضع لحالة اجتماعية، ولرؤية العالم، محدد للشخص في داخل هذه الرؤيـة"[84]، كمـا أن "الجسد بناء رمزي، وليس حقيقة في ذاتها، ومن هنـا ينشـأ عدد لا يحصى من التصـورات التـي تسـعى لأعضـائه معنى"[85].

والمتأمل في (متاهة الجسد) يرى أن أنواعـا عـدة مـن الأجساد تتلاقى، تمثل سلسـلة، وتكشـف رؤيـة الشـاعر

---

(83) السابق ص ١٤.

(84) دافيد لوبروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عزب صاحيلا. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩٣، ط١، ص ١١.

(85) السابق ص ١٢.

الجسدانية التي تحتاج إلى متابعـة دقيقـة لفـك طلاسـمها والوقوف على أبعاد هذا الجسد ومفرداته وعلاقاته وحركتـه الدائبة التي تتداخل مع جسد العالم؛ لتؤكد أن هناك ناموسا ما بين الشاعر وجسده الذي يتكشف عبر مكمن ضـيق حـرج على حد قوله:

أيها الجسد

اخرج علي من مكمن ضيق حرج

وتصبب علي

كاليواقيت

وتشبث بجنازاتي

وقل لي: أنا الأول والآخر والظاهر والباطن

ولا تقل لي:

أنا أنت أو أنت أنا

فبيننا علامة

ومواثيق على ما نخفي وما نعلن[86].

---

[86] محمد آدم: متاهة الجسد، ص ٣٠.

لقد تحول الشاعر من موضع الحديث عن الجسد ليتأمـل ماهيته وعالمه وعلاقاته، إلى موضع الحـديث إلـى (أيهـا الجسد) رغبة في المواجهة والتعري وإعلانا لـوعي جديـد يكشف قدرة الاتصال والانفصال في آن، إنه احتشاد من نوع خاص وامتلاء متفرد تجتاح فيه الذات حدودها إنه احتشـاد من نوع خاص وامتلاء متفرد تجتاح فيـه الـذات حـدودها الضيقة وتكسر كل حواجز الألفة والنفور في آن مع معطيات الوجود: (لا تقل لي أنا أنت أو أنت أنا)؛ لتبقى العلاقة فـي إطار متداخل: خفي ومعلن، ساكن ومتحرك، إنها علاقة لهـا قانون خاص: (فبيننا علامة، ومواثيق، على ما نخفـي ومـا نعلن).

في المرحلة الأولى من (متاهة الجسد) حاول محمد آدم أن يطرح الجسد من خلال سؤال، هذا السؤال تبدى له من خلاله مراحل سابقة، وفي هذا التساؤل تكمن القدرة على الاعتراف ببصمة الجسد، بل ما تعنيه كلمة بصمة من تأصيل وتأسيس وحقيقة، كانت مرحلة التساؤل محاولة للكشـف عـن نكهـة الجسد وتجلياته حيث يبدو شيئًا مغلقاً ومغلقًا بكثير من الحذر والمخاوف، أراد الشاعر أن يفتض بكـارة هـذه المنطقـة،

ويدخل إلى أرض الجسد مسلحا بالخيانة أحيانًـا والتخـوف أحيانًا أخرى:

أيها الجسد:

كيف أصعد إليك وأنزل

واصطاد سمكك الأخضر المتوحش

ولا أنتبه إلى الغرقى

وهم كثيرون

أيها الجسد

كيف أفك رموزك

وأحصي عدد كلماتك وكمالاتك

أيها الغامض المصقول بالوجع والخيانات

ألأنت غامض مثل الوردة

ومفتوح كالهاوية؟! [87].

---

[87] السابق ص ٣٦.

وحين يتأمل الشاعر جسده ويدرك صراعه مع العالم وما يلاقيه من مقاومة تهدد الذات وتحاصرها فإن التسـاؤل فـي حقيقة الجسد يبدو أمرا طبيعيا:

هل وردة يا سيدي الجسد؟!

أم طائر يفلت حول رقبتي وعنقي؟!

أتمدد بين ذراعيك كالجوهرة الزائفة العتيقة

ولا

أفتش عن رقدة لي

واحتسى شراب النبيين والفقراء –

وأفر إليك كالضحية [88].

الإحساس بالضياع والانكسار والتمزق وهو مـا يشـكل رؤية الذات للجسد في الوقت الذي تتلبسها الحيـرة والقلـق. ويلجأ الشاعر إلى التساؤل – القائم على التغير – مع الجسـد (هل وردة.. أم طائر) هذا التساؤل يطرح نوعا من الاغتراب أو يعكس حالة الاغتراب الداخلي الذي يتراءى للشاعر مـع جسده، فأصبح لا يقاوم الضياع ويستسلم – في رحاب الجسد

---

[88] السابق ص ٣٢.

– لمعطيات التردي والانهزام: (أتمدد بين ذراعيك كالجوهرة الزائفة العتيقة)، وينحاز في نهاية المطاف إلى الموت بوصفه خلاصا ولكنه الموت فـي رحـاب الجسـد، (وأفـر إليـك كالضحية).

وحين يبدأ الشاعر التعرف على جسده فإنـه يبـدأ فـي التعرف على ماهية الوجود، وتتحـول رؤيـة الجسـد مـن التساؤل إلى المشاهدة ثم التعرف فالتعين والتحقق، إنها رحلة المجاهدة بالتعبير الصوفي:

ألمس حصيرة الجسد، فأجد فضاء شاسعا

يفصح الجسد عن تأملاته وأقاويله

فأنفض غبار النوم وطراوة الأعضاء وأقعد تحت شـجرة الجسد

وأرتكز على منعطفاته

ودروبه

وأفتح بابا ضيقًا حرجا لا يفضي إلا إليه[89].

---

[89] السابق ص ١٥.

حركة الذات المحتشدة بالفاعلية تشكل مرحلـة وعلاقـة خاصة بالجسد المتعين الذي ينطوي على كثير من الغموض، ففي ظل فعل الذات (ألمس) تتحقق إيجابية (يفصح الجسـد)؛ ليعبر عن عالمه المكنون، ويتجلى بهاؤه ومن هنـا يـدخل سياق الجسد المبدع وهو "الجسد الذي يتمكن من مغالبه الدهر والتفوق على الزمان ليصل إلى مبالغ بهيمة بـالتعبير عـن إمكاناته المخزونة والكامنة والتي يؤديها ليتحول إلى ظاهرة تتشابك، والظاهرة الفنية التي تتفق على أنها الخلـق، التـي بدورها ممارسة عالية للذات للوصول إلى حالة التفرد عبـر الخيال التلقائي الذي يعيد صياغة وجود هـذا الجسـد فـي العالم"[90]. إن ممارسة الذات في الدفقة الشعرية السابقة تتجه نحو الجسد في الوقت الذي تتجه فيه حركة الجسد إلى الذات، بعد أن تقتحم هذه الذات مصاعب جمة تواجه واقعـا قاسـيا حرجا: (وأفتح بابا حرجا لا يفضي إلا إليه). محاولة الشاعر تأمل جسده تؤكد إصراره على الوصول إلى إدراك ذاته، كما أن "تحليل مفهوم الإنسان عن عمق جسده الخاص يمكـن أن

---

[90] طلال معلا: جسد، ص ٦٧.

يفضي بنا إلى تبين الصورة التي يكونها المرء عن ذاته"[91]، وحين تمتلك الذات القدرة على التحسس والملامسة فإن العالم يبدأ من لحظة تحسس الجسد وامتلاكه وهي بداية المعرفـة، بداية القراءة الحقيقية للعالم ولا تستطيع الدخول مـن بوابـة العالم الكبير إلا من خلال بداية الجسد الفرد.

وتتحرك الذات في فعلها إلى مرحلة الاحتكـاك الفعلـي بالجسد حيث ترى أنه لا رقابة على هذا الجسد في علاقاتـه وحركته، وأنها تمتلك القدرة على الفعل والتـأثير، وينتقـل الشاعر - عبر البنية الدالة – من (ألمس) في الفقرة السـابقة إلى التداخلية والعمق: (أنكش) في الوقت الذي يكشـف فيـه الشاعر عن صورة الذات وصورة الجسد، إنها لحظة التعرية والفحص للجسد حتى يبوح بعالمه ومكنونه:

أنكش الجسد بحصى الجسد

فيتذرع بحركاته وسكناته، وأقف أمام بوابة الجسد فارغًا وأتكئ

على جسمي بالصبر وعلى أعضائي بالبلوى وعليها بالمراوغة

والتسليم حتى أقبض بيدي على شيء منه

---

(91) د. رمضان بسطاويسي: الحرية والإبداع، ص ٢٢٣.

هل هي بداية المحنة أم محنة البداية؟ [92].

يبدو الجسد محيرا وغامضا، حتى إنه يجعل الذات ترقـد إلى بوابته غارقة في التأمل وكيفية اقتحامـه، تنحـاز إلـى المراوغة حتى تقبض على شيء منه مهما كان يسـيرا، ثـم تأتي البنية الدالة على الحيرة/التساؤل (هل) التي تفتح مجالها لاختبار الوعي/القراءة/التأويل: (هل هي بدايـة المحنـة أم محنة البداية؟!)، وتكشف في التساؤل عالم المواجهـة الـذي يجعل الذات مبدعة لأحوالها، خالقة لأفعال تؤكد تواصلها في إطار الخلق والإبداع حتى تقدم اقتراحات ملائمة للجسد الذي يفرض عليها الحيرة:

سأبتكر خبر اللغة

وأكتب عن تفاصيل الجسد وأقاليمه

سوف أخرج من فضاء الفاصلة إلى النقطة

ومن النقطة إلى زمن الفاصلة

ولا خوف لدي على المعنى[93].

---

[92] محمد آدم: متاهة الجسد، ص ١٦.

[93] السابق ص ١٧.

وحين تدخل الذات جزيرة الجسد متوجة بالوقت والإقامـة فإنها تدرك أهمية التحول من التساؤل والحيـرة إلـى فعـل يضمن لها الحركة داخل إطار المتاهة/متاهة الجسد، تخـرج إلى العالم في ثوب المعرفة والتأمـل والمفارقـة والتجـاوز (سأبتكر) وتواجه الجسد وهو معبأ بكثافته وطاقاته ورغباته، وتحيل حركاته وتطوحاته واهتزازته إلى التفسير والقراءة – الخروج من الدهشة – إلى التحقق والامتلاء واللذة: أبتكر – أكتب – أخرج.

الذات تواجه العالم بالكتابة عبر الجسد ويكون الجسد فـي هذه الحالة "هو الحاضر – الغائب، إنه في آن واحد محـور إدراج الإنسان في نسيج العالم"[94].

ازدحم وعي محمد آدم في مرحلة الجسد الأولـى بقـدرة على التأمل والقراءة وانشغل بالتسـاؤل بالجسـد ثـم بـدأ الاحتكاك بالجسد اليومي، تعامل مع وقائعية الجسد باعتبـاره شيئًا وحالة، ملقى هناك، لكنه مفعم بداخله، ومع ازدياد وعي الشاعر انتقلت مرحلة القراءة إلى قراءة الجسد إلى كتابتـه: تحسس لغته، الجسد في مرحلة الكتابة مغلـف بكثيـر مـن

---

[94] دافيد لوبروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ص ١٢٣.

المحاذير، لأنه أصبح أكثر احتشادا وقدرة على التأويل "ليس هناك من شيء أكثر غموضا بدون شك في نظر الإنسان من عمق جسده الخاص"[95].

ويتساءل محمد آدم كيف يكتب تواريخ جسده الخاص:

كيف أكتب تواريخ الجسد وأضيء به شجر النهار؟

وأزرع بين كل جسد وجسد

جزيرة ...

من الدم المسكون بالتنزلات الليلية والوصل

وأصلي صلوات لا أول لها ولا آخر

ثم أسجد سجدة طويلة بهية فلا أقوم بعدها أبدا حتى أرى الجسد بازغًا [96].

الذات تواجه حالة تتسم بالخصوبة في علاقتهـا بالجسـد على الرغم من أنها تستهل حضورها الفاعل بالتساؤل (كيف) الذي يقع في مرحلته الأولى على الوعي والتفسير والقـدرة على اختيار الغامض (أكتب)، وفي مرحلتـه الثانيـة يقـع

---

[95] السابق ص ٥.

[96] محمد آدم: متاهة الجسد، ص ٢٥.

التساؤل على الاجتياح الإيجابي/الكشف/المعرفة (أضئ)، ثم تمتد قدرة الذات في هذه المرحلة إلى التجاوز للوصول إلـى الإشراق الاجتياحي والطلوع الدائم: الإخضـرار: (شـجرة النهار)، وفي المرحلة الثالثة يقع التساؤل على منطقة فعـل الذات مع جسد آخر ربما يكون العالم وهو فعل أكثر خصوبة وامتلاء (أزرع).

وتدخل الذات وهي محتفية بالجسد – مرحلـة طقوسـية تكتنفها الروحية المفرطة: الصلاة، والسجود الطويل رغبـة في الوصول على حد التعبيرات الصـوفية، وحتـى يتجلـى الجسد في صورة النماء والطلوع والبهاء، تلك الصورة التي ينشدها محمد آدم في جسده الذي يحمل كثيرا من النشـاطات الروحية في ظل جسديته المفرطة والعلاقات والوشائج، إنـه يتماس مع نفسه والعالم في آن خصوصا وأن الجسد تراقبـه الذات من الخارج متصلا بها ومنفصلا عنها، غير أن هـذا الاتصال لم يأت من خلال انتسابها المباشر له، الذات تواجه العالم المتيبس الصلب المقفر، وتقوم بعملية التدمير للسـلبية المعلنة إلى تخطي هذه المرحلة إلى مرحلة الإيراق التي تنتج عالما جديدا وفق وعي الذات "إن الـوعي الـداخلي يجعـل

دهشتها مبدأ الإدراك الأول وهو إدراك لا يبتعد كثيرا عـن الإدراك الأسطوري الذي يلغي العقل والمنطق ليحل محلهما بدائية ساذجة وعميقة في الوقت نفسه"[97].

المجاهدة في الوصول إلى قراءة الجسد والوقـوف علـى مفرداته وتخيلاته وآماله وحركاته ونشاطاته لـم تكـن فـي معزل عن الثنائية التكوينية للإنسان، الجسد والروح، فكلاهما يتحرك بالأخر، ومحمد آدم مشغول بالعرفانية التـي تشـهد تحولاته عبر هذه الثنائية في إطار مـن الحيـرة والتطـوح والارتباك.

ففي الوقفة الشعرية السابقة تتحرك الذات في مسار فعلها حتى تصل إلى أن الجسد بازغ، وتواصـل حركتهـا حتـى تقتنص حضور القطب الثاني/الروح، لأن التجربة الحية فـي خطاب الحداثة تعتمد على الحركة الثنائية من خلال حضور أحدهما، خصوصا الجسد وباعتبار أنهمـا وجهـان لعملـة واحدة، ففي إطار المواجهة تفتح الذات أفقًا لحضور الروح:

---

[97] د. محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، القاهرة: دار الشروق ١٩٩٩، ص ٢٨.

اهدئي عند خليج يقال له القيامة

وأمام بوابة واسعة

يقال عنها الأرض..

كي أقول للجسد: أنت سيدي

وللأرض:

ازحزحي قليلا فسوف أهبط عليك بأسمائي وشاراتي

إلى أن تقوم الروح بازغة [98].

تسيطر رغبة الحضور على عالم الـذات فتعتمـد علـى الخلخلة وإزاحة السواكن/الأرض حتى تفسح المجال لمـيلاد الروح وانتشارها وازدهارها، ويكشف الشاعر مـن خلالهـا عن أبعاد حضورها في الوعي الكوني في إطـار التـداخل والتزاوج والتناسل، فلا تعرف الدهشة أو الاهتزاز إلا بهـا، فالروح يقين الامتزاج وإدراكه، وبها يعرف الليل طعم النهار ويعرف النهار طعم أنوثة الليل[99].

---

[98] محمد آدم: متاهة الجسد، ص ٢٦.

[99] السابق.

الجسد/الجسم:

الجسم هو ذاك "الجسد الموضوعي الذي يتآلف مـع كـل الأجسام سواء أكانت حيوانية أم جرمية. إنه نفـس المفهـوم الذي ظل متداولا في الثقافة الكلاسيكية العربية الإسـلامية، والذي شكل من ثمة الموضوع المعرفـي للفكـر والفلسـفة الإسلامية"[100].

وقد فرق الصوفية بين الجسم والجسد حيـث قـالوا: إن الجسم هو كل ثورة مرئية قابلة للأبعاد (الثلاثة)، في حالـة كونها كثيفة الأصل بالطبع، أما الجسد: فهو عبارة عن كـل صورة تتشكل بها الروح من الصور الجسمانية، وعلى هـذا يكون سر ظهور الأجساد بالطريق المعتاد بمثابة تصـورات الأرواح الجزئية. كما يجري للشخص في حالة تفكيره مـن تصور روحه الجزئية بالصـورة الخياليـة المشـهودة لـه غيبا[101].

---

[100] فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ص ٣٢.

[101] د. عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤، ص ١١٣.

والمتأمل في (متاهة الجسد) سوف يكتشـف أن الشـاعر يستخدم الثالوث: الجسم – الجسد – البـدن، ولكـن مفـردة الجسد وعالمه قد سيطرت على بنية الخطاب فكانت مـائتين وسبعا، أما مفردة الجسم فكانت اثنتين وثمانين، ومن خـلال التأمل في دال كل من الجسد والجسم يرى أنهما يعكسان أفقًا دلاليا واحدا حيث تجرد من سكونيته وانحـاز إلـى الجسـد وحيويته ونشاطاته وامتلائه.

وقد فرضت الذات حضورها من خلال امتزاجها بالجسـم وهذا ما يشير إلى توقد عالم الشاعر وتعرفه على العالم عن طريق جسمه الحي القادر على الإدراك والتأمل والاشـتباك بمعطيات العالم. وإذا كان الشاعر قد استطاع مـن قبـل أن يكتب تواريخ جسده، ويراقب تحولاته وتطوحاته فإنه يطرح عالم الجسم متوجا بالغريزة الجسدية ونار الرغبـة وسـطوة الجنس، فيكتسب الجسم كينونة الجسد وعالمه وكأنـه هـو، يقول محمد آدم:

أتهيأ لكتابة مراسيمي بيدي وأفك عن جسمي سطوة الجنس
وشهوة القراءات
وأبحث عن خلية نائية لتكون مقامي

هكذا أتخاص من بقية الرطوبة الأولى وأغتسل بماء الخلق
والجنس
ولا أحد يراني[102].

يفارق الجسم هويته الساكنة حين تتلبسه الذات وقد أضافت اليد أبعادا جسدية فاعلة، فالجسم موثوق بالشـهوة الغـائرة، واستطاعت الذات أن تنتقل من مرحلة التأريخ إلـى مرحلـة الانطلاق، أتهيأ -> أفك، في الوقت الذي يكشف فيه الجسـم عن الضغط والامتلاء: (سطوة الجـنس)، فتتضـح معـالم الإدراك والوعي: (شهوة القراءات). وتواصل الذات مهرجان حضورها من خلال الجسم وسيلة التعرف والوجود.

وتفارق هذه الذات المحتشدة بالفعل معطيـات السـكونية، حتى تبقى متماهية حركة الجسم، وتحتفظ بالجسدانية/الشبق:

أتخاص من بقية الرطوبة الأولى وأغتسل بماء الخلق
والجنس

وحين ترغب الذات أن تؤكد تلبسها للجسم تؤكد امتلاكـه لخاصية الحركة والتشظي والتوقد:

---

[102] محمد آدم: متاهة الجسد، ص ٩٦.

أنزع عن جسمي شهوة القراءات، وعن عيني

رغبة البكاء والفرح.

وأتلصص مثل ياقوتة صغيرة خضراء[103].

يشير الشاعر إلى توحد الدلالة بين الجسم والجسد، بل يبدو الجسم في حالة سيطرة جسدية تامة، وحين ترغب الذات في نزع شهوة القراءات عن الجسم فإنها تثبت وجودها "وهذا الإجراء الصياغي يزرع علاقة التوتر الزمني داخل الذات بين الرغبة الخفية في البقاء داخل كثافة (الجسم)، والرغبة الظاهرة في الانعتاق من قيود (الجسم) وإن تغلبت الرغبة الثانية نوعا ما عن طريق الحفاظ على (الجسم) داخل طبيعته الإنسانية من جانب، والترقي به فوق الشهوات من جانب آخر، أي أن الرغبة الثانية قد تحولت – حقيقة – إلى رغبة ثالثة، تقع في منطقة وسطى بين الرغبتين: الأولى والثانية"[104].

---

[103] السابق ص ٦٥.

[104] د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، ص ٤١٢ – ٤١٣.

والمتأمل في المقطعين السـابقين يـرى أن آدم مشـغول بالاحتشام المعرفي الذي يتفجر عبر جسمه، والذات تنتابهـا رغبة البوح والكشف والخروج، ففي المقطع الأول ينصرف الفعل إلى (أفك) حيث يقع على شهوة القراءات/المعرفة التي تختلك بالشهوة: (أفك عن جسمي شهوة القـراءات)، وفـي المقطع الثاني يقع الجسم تحت سيطرة الذات وتـأثير فعلهـا الذي يؤكد التداخل مع المعرفة/الشهوة.

ويرى د. محمد عبد المطلب في هذه العلاقة: أنـه "مـع التحرك الصياغي تدرك الذات خطورة المتاهة التي تغـوص فيها؛ فتقوم بعملية تحويل مكشوفة، إذ تنقل عالم الشهوة إلـى دائرة المعرفة/القراءات، وتقول إنهـا عمليـة مكشـوفة لأن حقيقة (النزع) تخاص الشهوة للداخل وحـده، أي أن النـزع ينصرف للعوامل الخارجية لإكساب الشهوة عمقًـا جسـميا خالصا"[105].

ويأتي الجسم عند محمد آدم حاملا أبعاد الجسد في علاقته بالآخر/جسد المرأة، ويتجاذب كل منهما مع الآخر رغبة في التداخل والتحقق والارتقاء، جسم معبـأ بالدهشـة والطاقـة

---

[105] السابق ص ٤١٣.

والاغتراب خصوصا حين يحتك بجسم الأنثى والذي يمتلـك خصوصيات الفتوق والاشتعال والإغراء، يقدم محمد آدم لـه معطيات تصل إلى الأسطورية فيقول:

تفرد شالا من وحدتها الخضراء على طرف غواياتي

وتفض على جسمي المتغضن أزياء أنوثتها

فأقوم وأتبعها مجنونًا من فرط الرغبة

جسد معجوف بالعاج وبالحناء

وملفوف بحرير المحبة وسلاسل الضوء

وتنهدات الأجنة

وثدي كزمردة خضراء

وعينان من اللؤلؤ المصفوف على مقاعد اللون

وأرائك الخضرة المذهبة كأنها الزبرجد واليواقيت

والصدر خليج من العسل المصفى والمرجان المكنون

وسرتها كأس دامية ومصبات صـاعدة وهابطـة لنـار لا يسهل اكتشافها[106].

---

[106] محمد آدم: متاهة الجسد: ص ١٥٦.

يقوم الجسم في المقطع السابق مقام الجسد وينتزع صـفته الإيجابية والقدرة على الفعل: (المتغضن) مما يجعل الـذات تنجذب وتستجيب لاحتكاك المرأة المعبأة بالأنوثـة وطاقـات جسدها الفائر – (فأقوم وأتبعها) رغبة في الاشتعال والتداخل والتوحد والارتقاء، وقد فارقت الذات كـل معـايير العقـل والمنطق لما تحمله من احتشاد وفتوق: (أتبعها مجنونًا مـن فرط الرغبة).

ومثلما يحمل الجسد في تجربة محمد آدم أبعادا سلبية يأتي الجسم مرتبطًا بهذه المعطيات، وتسوده السـلبية حـين تقـع الذات في منطقة السلب ويمارس الواقع عليها القسوة، وتنتشر مفردات الانهيار والتردي، وحين تكشف الذات ملامح هـذا الواقع تكشف في الوقت نفسه أبعاد الجسم ومعطياته:

وكلما أمر على واد غير ذي زرع أشعل فتيلة جسمي الذابل

فلا أجد على النار هدى

فماذا تكون الشمس والقمر والنجوم إذن؟

وأقف ذهولا

فإذا بالطائر الجبلي الوحيد يقف على جذع جسمي

ويخلع بضع شعيرات بيض من رأسي ويمسح على عيني[107].

يتماهى الجسم مع واقع الشاعر حيث يسود الجدب كلا منهما. وتحتك الذات بالموات والجفاف والذبول ومحاولة الخروج من أسر التدمير؛ رغبة في التواصل مع الحياة غير أنها تتواصل مع الفقد، وتقوم البنية اللغوية بالإشارة إلى التواصل الثنائي (كلما) والفعل المضارع (أمر). ولا تجد الذات مفرا من تبني رؤية تدميرية بنائية في أن (أشعل)/النار بوصفها عنصرا من عناصر التكوين والخلق والتطهر، ويقع الاشتعال على الذات نفسها بإضافتها إلى موضوعها (جسمي) الذي يتبنى التماهي مع الواقع ومن هنا "أصبحت ذاتية الفرد تمر عبر وعيه بجسده وعبر التأكد على تفرده وعزلته"[108].

وتنتشر هذه الرؤية التبادلية بين الواقع والجسم في كثير من نصوص محمد آدم من خلال مجموعة من التراكيب أكثرها (كلما) التي ترد مع المضارع في كل نصوصه مفارقة قاعدة الاستخدام حيث تأتي (كلما) مقترنة بالماضي في الأصل، مما يدل على استمرار وتواصل التماهي بين

---

(107) السابق ص ١٣١.

(108) هشام الحاجي: الجسد، ص ٨.

الذات والواقع من جهة، وبين الجسم والذات من جهة أخرى، خصوصا في العلاقة القائمة على الانهزام والانكسار:

وكلما أسير في اتجاه ما

أجده مغلقًا وغويطًا فأتراجع تراجع الخائف

وأتداخل في جسمي

كحشرة بغيضة إلي

غير أني أسقط.. وأسقط، وأسقط، والفراغ خال كهوة سحيقة

وبئر بأدغال[109].

تحاول الذات التعامل مع واقعها كـي تؤكـد حضـورها الفاعل غير أنها تصطدم بعوامل القسوة والانهيار والتـردي، وكلما حاولت الانحياز للحركة وجدت الاتجاهـات مغلقـة، فينتابها التراجع والانهزام ولم تجد سوى انتسابها إلى الجسم بوصفه أداة مواجهة الواقع ووسيلة التعرف على العالم.

---

[109] محمد آدم: متاهة الجسد، ص ١٠٦.

الجسد/البدن:

البدن هو الجسد اليومي الذي يخضع لقـوانين التواصـل الاجتماعي وسننه، إنه المؤسسة الجسدية – إذا صـح هـذا القول – التي تشكل موضوع الدين والمقدس والـذي تمـت موضعته بحيث أصبح جسدا مشتركًا بين كل النـاس، فهـو صورتهم المميزة وكمال أفعالهم اليومية والوظيفية ومن ثـم فهو جسد وظيفي يخدم أهدافًا خارجة عن مقوماته[110].

أما البدن في تجربة محمد آدم فيمثل الضلع الثالـث فـي مثلث التجربة الجسدانية، يأتي في المرتبة الثالثة من حيـث الاستخدام إذ يبلغ تردده خمس عشرة مرة، و "يفارق محـور البدن المحورين السابقين – الجسد والجسم – عليه بخاصـية دلالية مميزة وهي أن مفرداته تنتمي إلى الذات على الإطلاق بعيدا عن تدخل العلاقة الإسنادية"[111].

---

(110) فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص ٣٢.

(111) د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، ص ٤٢٨ – ٤٢٩.

تستشعر الذات بالإحباط حين تقاوم الواقع المتسلط، فترى في كل مفردات الحياة ظلاما دامسا وخرابا يعشش في كـل شيء، وحين تثوب إلـى راحتهـا يقـض الحـزن والألـم مضجعها، ويصبح البدن متماهيا مع صورة الواقع المجـدب حيث صار بدنًا شائخًا هرما:

أتأهب لمنازلة النوم

يمام يهدل في ذاكرتي

ويعشش فوق خرائب أرصفتي ومناراتي المعتمة

وبدني الشائخ الهرم

أشعل قنديلي المطفأ وأتبع بعض غواياتي[112].

في ظل الخراب الاجتياحي الذي يمـارس سـطوته مـع الواقع والبدن، لا تجد الذات أمامها سوى وعيهـا وإدراكهـا الذي يتسم بالسلبية وعدم القدرة على التغيير: أشعل – قنديلي المطفأ، وتجد عزاءها الوحيد في ممارسة غواياتها بوصـفه وسيلة لتحققها..

(112) محمد آدم: متاهة الجسد، ص ١٢٧.

والقارئ حين يطالع صورة البدن في خطاب محمـد آدم يرى السلبية تطرح مفرداتها، حيث البدن الشائخ الهرم، كمـا كشفت الوقفة السابقة، والبدن المنهزم الذي ينضاف إلى الذات التي تسعى إلى مغايرة الانكسار منحازة إلى العشق والبهاء:

أجيئك مزدهرا بغواياتي وقوانين بدني المنهزم فتجيئين إلى

مكتوبة بوجعك الخالص وحكاياتك التي لا تنتهي

فكيف أفتح أمام جسمك بوابة العشق

وتطلين على من فرج القنوط؟؟ [113].

وأحيانًا يفارق البدن انكسارته وانهزامـه، ويتجـه إلـى الحركية والفاعلية/ويكتشف طاقاته الجسدانية محاولا التعرف على الآخر/العالم المرأة، إنه يتحول من السكونية إلى النشوة الفائرة، يتحسس جمر الأحبة ويتوق إلى التوحد والارتقاء:

أكتب عن انسلاخ البدن في أقصى البدن

وتكاثر الأرض على شفا الجسد

وأبحث عن امرأة أخرى

لها ما في الأولين والآخرين من تفاوت هو المعنى

---

[113] السابق ص ١٦٢.

ومن معنى هو الأزل والأبد.

تعلن الذات قدرتها على الإدراك وانحيازها إلى ممارسـة الوعي الفاعل حيث البدن المعبأ بالجسدانية المفرطة والرغبة العارمة إلى كسر الحدود الفاصلة بينه (البدن) وبـين بـدن المرأة المحموم. وتواصل الذات فعلها الإدراكي حيث تكشف علاقة الأرض بالجسد، ويشير الفعل (أبحث) إلـى الترقـب والرغبة في الاكتمال والتوحد عن طريق البدن/الانتظار، وما يحمله من معطيات خاصة هي أقرب إلى الأسطرة "إن إدراك الجسد الشخصي يتم عبر الحواس التي يتم بها إدراك العالم، ولكي أستطيع إدراك جسدي كليته على امتلاك جسـد ثـان يكون بدوره غير قابل للملاحظة"[114].

لقد خرج البدن من حدوده الضـيقة واكتسـب معطيـات الجسد وصفاته و "إذا كان المرجع المعجمي يقدم البدن مـن خلال علاقة العموم والخصوص مع الجسد فإن ذلك يقتضي على الفور نوعا من التوسع الدلالي فـي وصـف (البـدن) بمواصفات شمولية لا تكون إلا للجسد فـي عمومـه ولهـذا

---

[114] فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، بيروت: أفريقيا الشرق ٢٠٠٣، ص ٢٧.

رجحنا انضمام هذا المحور إلى سابقيه في نمطية العلاقة بين الدال والمدلول"[115].

الجسد/الأرض:

الأرض هي بداية الجسد ومنتهاه، لذا يحن الجسد إليهـا، فيراها أما رءوما تلامسه وتحنو عليه، ويراها امـرأة شـبقة يمارس معها رغباته الدفينة المتأججة رغبة في التطهير ثـم البزوغ والإيراق، وهي العدم والموت، وهي الوطن والملاذ والحماية والانتماء، إنها تجمع كثيرا من التناقضـات؛ لهـذا اهتم بها الشاعر وانشغل بعلاقتها وصورها وأبعادهـا فـي تجربته.

يقوم الجسد في التجربة الشعرية بتعرية العلاقة الثنائية مع الأرض في ظل أبعادها المتغيرة، ويبحث فيها الشاعر عـن تاريخه، يكتب عن تطـورات جسـده عبـر جسـدها – أي الأرض – يمارس شبقًا من نوع مـا غيـر أن الشـاعر "لا يسعى إلى التوقف عند الجنس بالمفهوم الضـيق كممارسـة

---

(115) د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، ص ٤٢٤.

غريزية، وإنما كأداة لاكتشاف الآخر، ولذا يختلط وصف جسد المرأة وأعضائها بجسد الكون وأعضائه من السماء والأرض"[116].

ومحمد آدم يرى أن الأرض هي وقود الحضور لجسده المعبأ بالحيرة والتدفق والرغبة، وهذا الترابط بين الجسد والأرض ناتج عن وعي الجسد وإدراكه للآخر/الأرض، فمظهره الشامل وانجذابه إلى أعضائها، والتساؤل عن الحضور هو حضور تغلفه الحيرة "وهو بهذا جزء من الوعي الذي تملكه الذات عن نفسها"[117]، ومن خلال وعي الذات واكتشافها لواقعها، تكمن رغبة الذات في الاحتكاك بالمنبع/الأرض:

أين هي الأرض فأمسح بها جسدي

وأدعك جلدي بفضتها؟

هأنذا قد صرت عاريا ووحيدا

كلميني أيتها السماء فأسمع صوتك

---

[116] د. رمضان بسطاويسي: الإبداع والحرية، ص ١٣٨.

[117] فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص ٣١.

دثريني أيتها الأرض

فأبدأ حلمي صاعدا إليك وهابطًا [118].

تحمل الأرض الحياة وتنجذب إليها الذات عـن طريـق الجسد، وتكشف أوراق عزلتها وغربتها، تواجه العـالم فـي ظل الحصار والفقد: (عاريا.. ووحيدا)، ولكن تخرج الـذات من هذا المأزق تنشد الاختبار والتوحد بالجسـد/المواجهـة، بالجسد/الخلاص/الأرض: (دثريني أيتها الأرض).

تملك الذات قدرة على الفعل والحركة وتـرى أن الجسـد لا يتحقق إلا عبر احتكاكه مع الأرض وأن دلالته "لا تتحقق إلا بهذه التجربة الغيرية التي تخترقه ويسعى هو إليها عبـر الأحاسيس والعواطف وكل أنماط الإدراك التـي يقـيم بهـا الجسد في العالم"[119]. وتؤكد الذات وعيها التام في التعـرف الجسدي مع الأرض:

وأنا يقظ أتحسس جسد الأرض وأحفظ دقائق وجهها

وعجين سرتها

---

[118] محمد آدم: متاهة الجسد، ص ١٣٨.

[119] فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص ٢٧.

ولا حول لي ...

فقعدت تحت شجرة صغيرة من السنط

وكانت الشمس جافة

وأخذت أرتل تراتيلي

وأصلي صلاة مودع..!! [120].

ويربط الشاعر بين الأرض بوصفها جسـدا مانحـا لـه مفرداته وبين المرأة الجميلة المانحة، ويستخدم الشاعر تقنيات السرد/الوصف حتى يكشف بعد التلاقي بينهما:

الأرض امرأة جميلة

وعليها من الثمار والليل ثوب بهيج

وفوق ظهرها حشرات سود

تفح فحا غريبا بها حشرجة وقلقة

وهي تنهش من ثديها

وجسدها

وسرتها

---

[120] محمد آدم: متاهة الجسد، ص ١٢٠.

وفمها الجميل الحلو[121].

ويتحول الشاعر من تقنية الوصف في تعامله مع الأرض إلى الاحتكاك الحيوي الفاعل الذي يجسد حضور الذات من خلال نص يحمل عنوان "**الجسد شيخ الوقت**" وفيه تشكلات ثنائية الجسد والأرض من خلال مفردات دالة: السيد الجسد والسيدة الأولى الأرض، تتحرك الذات في ظل حركة السيد الجسد الذي يستقطب علاقات عدة متداخلة في اتجاه السيدة الأولى الأرض، يؤكد الشاعر بقوله:

الشمس صائرة باتجاه السيد الجسد

وأنا صائر باتجاه السيدة الأولى:

الأرض[122].

ولا تكتفي الذات بالحركة والرصد أو ما يمكن تسميته بالفعل الخارجي بين الجسد والأرض ولكنها تنتقل إلى الاشتباك والاحتكاك من خلال آلية الوعي والمعرفة:

أمسك بقميص الشمس والريح المضيئة المنطفئة

---

(121) السابق ص ١١٩.

(122) السابق ص ٢٨٦.

وأكتب فوق جسد السيدة الأولى: الأرض ...

هنا كانت تحولاته وإخضراره

وزمن شروقه وأفوله

وهنا ابتنى السيد فكرته

وأنا

واقف أرقب تحولات الجسد وانحسار الروح

عن شهوة السيدة الأولى

الأرض ...

هل أنا صائر باتجاه السيد الجسد وفتوحاته؟؟ [123].

يرتبط فعل الذات بحركة الجسد وتحولاته والاستغراق في عالمه وصفاته، مما يشير إلى التلبس والتخلي في آن، هـذا المنزع العرفاني الذي يشكل فضاء تكمن في أرجائه الحيرة، وتفسره رغبة الوصول والإدراك والمعرفة ذلك "أن العارف إذا توغل في "معراج المعرفة" وارتقى بواسطته إلى الأفـق الأعلى، تفتح علـى الجسـم فـلا يعـود يـزري الحـس والمحسوسات لدخولها في منية التجلي دخولا أفضي بـبعض

---

[123] السابق ص ٢٨٨.

العرفاء إلى القول بأن الذات حين لا تدرك، ومتـى شـاهد العارف هذا التجلي الوجودي المتنوع الفـذ بالمحسوسـات، لا من حيث هو محسوس فحسـب، وإنمـا بوصـفه تجليـا للوجود"[124]. وهذا ما يجعل الصوفي يرى أن جسـده هـو وسيلة تفرده واختلافه "يقدس جسده فلا يكون مستباحا للنزعة الاستهلاكية، وهذا التقديس للجسد يجعل الحضور الأصـلي والأصيل للجسد يتم بغيابه عن الممارسـة التـي يفرضـها المجتمع، فلا يصبح الجسد أداة للطموح والتسلط والسـيطرة وإنما هو التخلق والولادة والقيامة"[125].

لقد جعلت الذات للجسد خصوصية الاتحاد بـين جسـدها وجسد الأرض، وفي إطار هذا الاتحاد بين جسـدها وجسـد الأرض، وفي إطار هذا الاتحاد والامتـزاج بـدأت تراقـب التحولات والتغيير والحركة، فقد أعلنت فـي بدايـة الفقـرة حركتها واتجاهاتها:

وأنا صائر في اتجاه السيدة الأولى الأرض.

---

(124) د. عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ١٤١.

(125) د. رمضان بسطاويسي: الإبداع والحرية، ص ١٤٥ – ١٤٦.

وحين امتلكت الذات يقين المكاشفة وقدرة التأمل في ظـل تحولات الجسد وانحسار الروح عـن شـهوة الأرض، بـدأ التساؤل عن فاعلية حركة الذات واتجاههـا فـي علاقتهـا بالجسد: (هل أنا صائر باتجـاه السـيد الجسـد وفتوحاتـه) و" حركة الجسد في الفعل الجسدي هي فعل يماثـل الصـلاة وتتأسس هذه الحركة على الوجود والموجـودات بمختلـف صورها"[126].

ثنائية الجسد والرغبة:

يحتفي الجسد في تجربـة محمـد آدم برغبتـه الجارفـة وتحرقه للتحقق، وتكشف إحدى تجلياته عن شبقانية مفرطـة من خلال مفردات الجسد وأعضائه، وانجذابـه إلـى جسـد الآخر/المرأة الذي يحقق وجوده على اعتبار أن "كـل جسـد شخصي هو بالنسبة للآخر جسد قائم من أجله"[127].

في كثير من صور الجسد التي عرضت لها الدراسة يبدو محمد آدم متأملا جسده المجروح متحركًا في أفق ممتد رغبة

---

(126) السابق ص ١٤٧.

(127) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص ٢٧.

في الامتلاء أو الحصول على لحظة الامتلاء/الشبع/الري اللحظة التي يريد أن يصل فيها إلى الاكتمال: الوصول إلى حقيقة ذاته من خلال الجسد ومن هنا بدأت مرحلة الاهتمام بالجسد الآخر/المرأة ومفردات الشبق بدأت تطفو على سطح التجربة ويتحسسها القارئ ويسمعها ويراها كأنها عالم ممتلئ بالنشوة واللذة، إنها رحلة تصوف شبقاني، يصبح بها جسد المرأة أرخبيلا من الصمت والموت على حد تعبيرات آدم.

لقد تأمل آدم حركة الزمن حوله في إطار شبقي يعتمد على العاطفة الفائزة والرغبة في التوحد والارتقاء، لقد تأمل الرغبة/الشهوة، الجسد في حيز حركي ملامح الليل والنهار، فالذكورة تسود عالم النهار والأنوثة تكشف الليل، ولم يقف أمام الصيرورة الفاعلة ساكنًا، بل يلجأ إلى التساؤل الذي يكشف عن تأمله لمعنى الوجود في ظل العلاقات المتداخلة:

أي معنى لهذه الشهوة؟

أي معنى لهذا الجسد؟

أي معنى لتكرار الليل والنهار؟

الليل أنثى

والنهار ذكر[128].

محمد آدم لم ينجذب إلى الجسد ومفرداته انجذابا داعـرا يتعهر مع النص الشعري فيصيب القـارئ بالغثيـان الـذي ترفضه الذائقة الجمالية في المقام الأول، إنه الشبق في إطار الحالة بالتوهج التي تكونها الذات مع اللغة: اعتصار الـروح وألم الجسد في آن، الشاعر يقف أمام جسد المـرأة متسـائلا وراغبا في تأريخ محبته وتطوحاته واختداماته وحركيته حتى يتداخل معه – أي جسد المرأة – ويتماهيا حتى يمكن القـول إننا هنا أمام جمالية تقوم على ابتذال عالم الجسد عبر عرضه مكتسبا خبراته الحميمة، وكأن – هذه الكتابة – تعـادل بـين الابتذال اللغوي الذي يعرض أدب الجسد وعهره من وجهة، وبين ابتذال الجسد الإنسـاني وصـور تشـييئه مـن قبـل المجتمعات الحديثة في الواقع المعيشي من جهة أخرى"[129]، ويكشف محمد آدم تداخل الجسدين واحتدام الرغبة فيقول:

كيف أحتفى بجسد امرأة وأصعد سلالمها خطوة

---

[128] محمد آدم: متاهة الجسد، ص ١٤٢.

[129] د. علاء عبد الهادي: خبرات الجسد الحميمة في الكتابة الأدبية، مجلة أبواب، العدد ٢٦.

وعلى تضاريس جسدها يكتب الزمن تصوراته

ومهاويه

وبعض أغنياته

إلى أن تحل المرأة – في جسمي – كالياقوتة الخضراء

فأنفض عنها غبش الوقت

ورداءة الطقس

وتصدعات الجسد[130].

محمد آدم يحتفي كثيرا بجسد المرأة فهو الخيمة والشاطئ الذي يستريح عليه من عناء الذكورة، والحلم والتأمل، يقـرأ تضاريس جسد المرأة محاولا معرفة التاريخ الخاص، يختبر عليه الوجود الحي وتصبح وسيلة لإدراك العالم، بـل يبـدو جسد المرأة هو العالم/الكون حيث تتسم بالاحتوائية الخارقـة وآلياتها، فجسد الشاعر منجذب بقوة إلى جسد المرأة (أدحرج إليك كالياقوتة) إلى أن تصل حد الوجود والحياة، إنها امـرأة أسطورة إليها يرجع الأمر كله، فيأخذ الشاعر علـى نفسـه

---

[130] محمد آدم: متاهة الجسد، ص ٢٩٢.

صكوكًا خاصة واعترافات وجودية من طراز خاص كـذلك، إنه تاريخ سري:

هأنذا أكتب على جسدي:

أنت محياي ومماتي

تهيئي إذن أيتها المرأة.

وعلميني شهوة الحضور والغياب

جسمك قبة غاوية ولها ألف باب

وباب

وأنا أتطاير إليها كالفراش المبثوث

فلا أحط أمامك إلا وأنا جريح أو كالجريح إلى أن أمـوت وأشهد قيامتي فيك

وقيامتك في[131].

يتكئ محمد آدم على جسد المرأة وينكش ويحتك به حتـى يكتب في جسده نبوءة الحضور والامتلاء، ينجذب إلى جسـد امرأة تمنح ذاته شهوة الحضور والغياب ومن هنـا "يشـكل جسد الآخر بالنسبة للذات مظهرا وعلامة وجوده. إنـه دال

---

(131) السابق ص ٢٩٦.

ومدلوله في الآن نفسه، فحين يتعلق الأمر بالآخرين يمكـن للمرء أن يعيش الصورة الخارجية بوصفها صورة مكتملـة ونهائية، وكأن ما ينقص صورة الذات يوجـد فـي الآخـر واكتمال صورته المدركة"[132].

لقد واجهت الذات العالم عبر جسـدها فـي ظـل فعلهـا الإدراكي (أكبت) إلى أن تتخذ هيئة منجذبة بشدة لفاعلية جسد الآخر/المرأة، حيث تتطاير كالفراش المبثوث ويتم عن طريق البنية الدالة مشهد القيامة وحيرة الـذات حيـث لا ملجـأ إلا الوحدة والتفرد والمروق والهروب من الآخـر والانشـغال بقضايا الفرد، في الوقت الذي تشهد فيه الذات آلام حضورها المجروح الذي يصل إلى درجة الفناء بل تشهد بعثًـا جديـدا ناتجا عن التوقد والامتزاج.

يشكل جسد الآخر في تجربة محمد آدم الروح التي تـدب في السكون فينبض بالحركة، كما أنها بمثابة الروح المتوقدة لجسده، فالحركة تستمر في ظل جسد آخر على اعتبار أنـه يعين وجوده ويسهم في تحولاته من الرخامية الملسـاء إلـى

---

(132) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص ٣٠.

توهج واعتصار إلى ألم رائع ونشوة فاترة إلـى أن يحـدث الامتلاء/الري:

كيف يكتب الجسد رموزه ويطلق حشائشه ويدون ما لـه من أسماء على مرايا جسد آخر

تخرج الشمس في الصباح لامعة متلصصة مـن تحـت سماء الإبطين

وتتجول بحرية في حديقة الجسد النائم

وتفرز رغاءاتها على شعر امرأة نائمة

في حديقة رجل نائم

عند تلاقي الليل والنهار على خريطة الجسد[133].

تعود دورة التداخل والتعاشق بين الليل والنهار بوصفهما جسدين محمومين في تجربة محمـد آدم يشـكلان حركـة التداخل والتزاوج والتفاصيل، فالليل أنثـى والنهـار ذكـر يتجاذبان تجاذبا متحرقًا حتى أن الزمن يتوقف عن صيرورته المعروفة القائمة على التعاقب: الليل فالنهار. وتدخل حركيـة الجسدين إلى التوحد والامتزاج والتماهي فقـد تلاقيـا بعـد

---

[133] محمد آدم: متاهة الجسد، ص ٢٨.

تعاقب، ولكن خريطة الجسد الممتـد الـذي دار فـي فلـك الانجذاب والاحتكاك مع جسد المرأة التـي تكشـف حالـة الاهتزاز والتطوح ثم الارتقاء والرغوة: (عصير الروح).

ثم تكشف حركة الجسدين الظامئين عند محمـد آدم إلـى المشاركة الكونية لحالة الشـبق – التـي تنتـاب الكـون - والتعاشق والتزاوج والاحتكاك والتداخل فـإذا كـان الليـل والنهار قد مارسا حضـورا شـبقيا فـإن السـماء والأرض يمارسان الفعل نفسه عند التلاقي علـى خريطـة الجسـد. والرغبة الجارفة في التحقق تلح كثيرا عبر ثنائية الجسد عند محمد آدم ويلجأ إلى التساؤل الذي يشير إلى العطش والجوع والحاجة إلى الدفء عن طريق جسد المرأة، بل إنه يتوق إلى كل مفردات جسد المرأة المحموم، يتحسسه ويحاول تفجيـر طاقاته واكتشاف عالمه:

أين هي فأحرثها بجسمي

وأفتش عن كل بذرة نيئة وحامضة فأنضجها بشمسي

وأذريها بمذراتي

وألف جسمها بجسمي

وسرتها بسرتي

وقلبي عليها يتفتت.

كلما غابت وآبت ...

أو اختفت للحظة واحدة وبدت

وفي آخر الليل ننام منطبقين

كما تنطبق الأرض على السماء

بها أحرق وتحترق بي[134].

يكشف التساؤل تأجج الرغبة والحضور في سياق زمـن خاص، والذات المترقبة تعلن عن فاعلية إيجابيـة تدميريـة اجتياحية في آن، والفعل (أحرث) يحمل طابعا جنسيا له دلالة الخصوبة والنماء والفتوق، وتتحد الذات في لحظة ممارسـة الفعل – بجسمها المفرد في الخصوبة والامتلاء، ثـم تـدخل الذات مرحلة البحث والاكتشاف ويسهم الفعل (أفـتش) عـن هذه الخاصية.

وتتخذ الذات هيئة الامتزاج والتداخل رغبة في الوصـول إلى التوحد من خلال احتكاك الجسد بالأعضاء (ألف جسمها بجسمي) و(سرتها بسرتي) والتقدم اللفظي **جسـمها** يعطـي

---

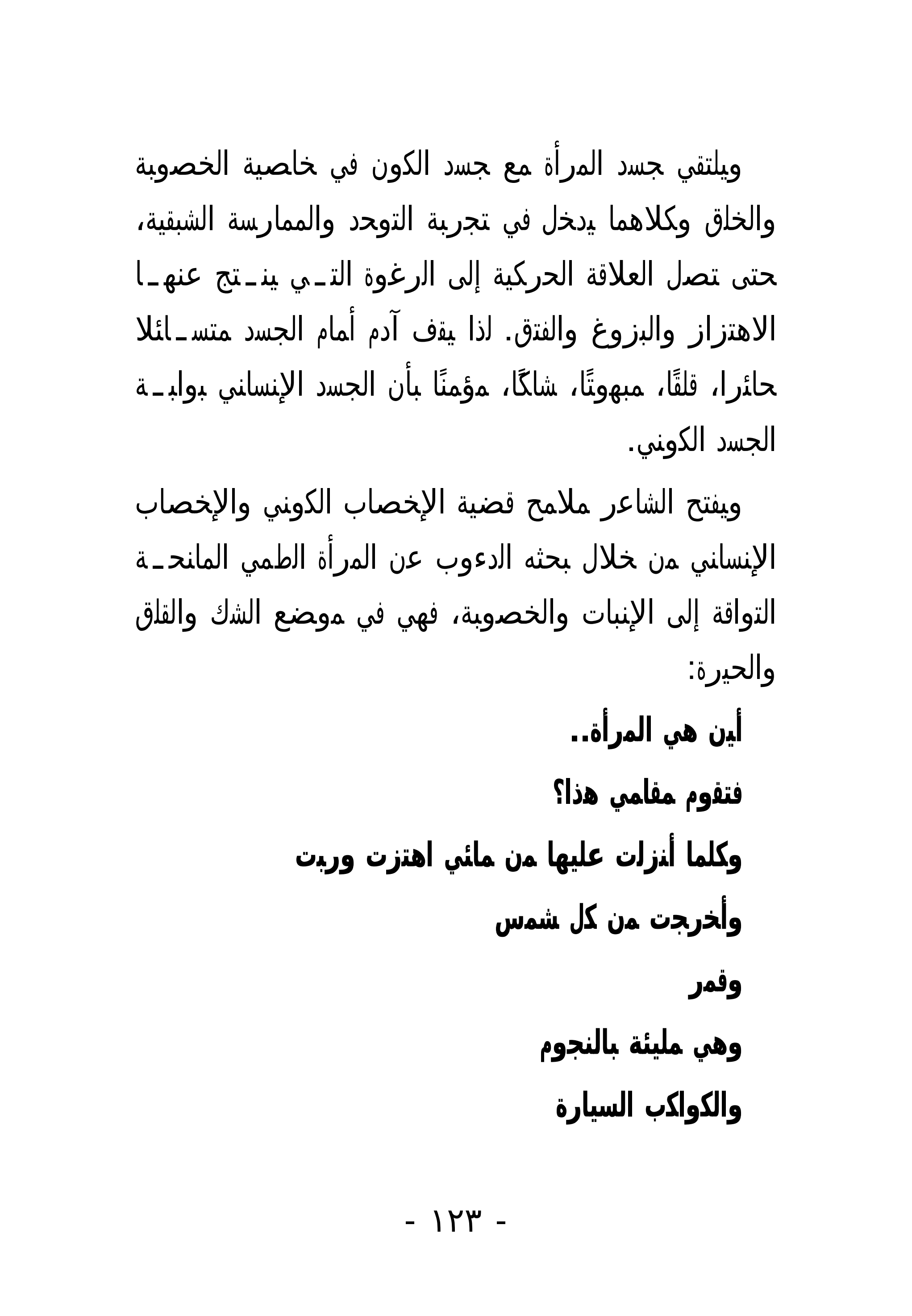
[134] السابق ص ١١٥.

دلالة الحاجة إلى الحماية والدفء الذي يتـوافر فـي جسـد المرأة في الوقت الذي يشير إلى قدرة الشاعر على السيطرة والامتلاك.

رحلة الامتزاج والامتلاك عند آدم رحلة صـوفية تعتمـد على استعذاب الألم والتلاذذ بالجراح من أجل الآخر/المحبوب فيتحول التوحد والامتزاج (ننام منطبقين) إلى: (بهـا أحـرق وتحترق بي) في الوقت الذي يلح فيه الشاعر على المماثلـة ببين جسد الكون وأعضائه وجسده وجسد المرأة، حيث تـتم حالة التوحد والامتزاج بين السماء والأرض، وهنـا يتجلـى الجسد بوصفه رؤية كونية شاملة فيها يتجلى الكون من خلال الجسد أو يتجلى الجسد من خلال الكون. وفي إطار التـداخل والتوحد بين جسد الذات والآخر فيؤكد فريد الزاهي: "تنبـع الوظيفة الجمالية والعاطفية والإرادية أساسا من العلاقة مـع جسد الآخر، ومن خلال إدراك القيمة الجمالية للجسد الغيري عبر النظر والتأمل. فوحدة جسد الآخر يتجسد لي في شـكل قيمي وجمالي" [135].

---

[135] فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص ٣١.



ويلتقي جسد المرأة مع جسد الكون في خاصية الخصوبة والخلق وكلاهما يدخل في تجربة التوحد والممارسة الشبقية، حتى تصل العلاقة الحركية إلى الرغوة التـي ينـتج عنهـا الاهتزاز والبزوغ والفتق. لذا يقف آدم أمام الجسد متسـائلا حائرا، قلقًا، مبهوتًا، شاكًا، مؤمنًا بأن الجسد الإنساني بوابـة الجسد الكوني.

ويفتح الشاعر ملامح قضية الإخصاب الكوني والإخصاب الإنساني من خلال بحثه الدءوب عن المرأة الطمي المانحـة التواقة إلى الإنبات والخصوبة، فهي في موضع الشك والقلق والحيرة:

أين هي المرأة..

فتقوم مقامي هذا؟

وكلما أنزلت عليها من مائي اهتزت وربت

وأخرجت من كل شمس

وقمر

وهي مليئة بالنجوم

والكواكب السيارة

الممتزجة في شعرها

وذيل جلابيبها[136].

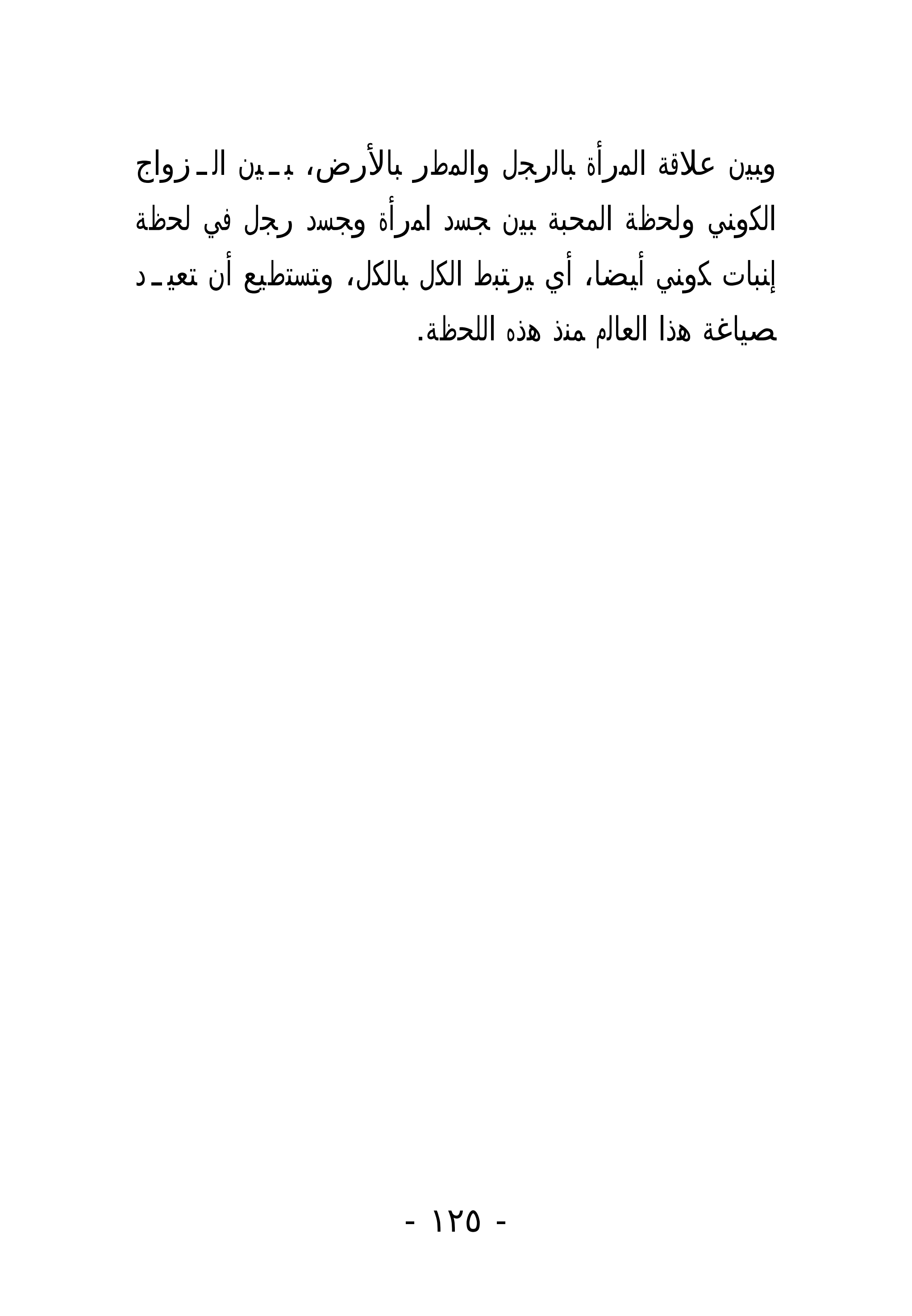
حينما تحدث لحظة التقاء الرجل بالمرأة – وهـي لحظـة جسدانية كاملة – تحدث في الوقت نفسه لحظـات الامـتلاء لحظات النشوة، لحظات الفرح بخصوبة حقيقية قادمـة، قـد يتولد عنها ميلاد جسد آخر، وهذه هي صيرورة قد يحـدثها ا في الكون. هذه العلاقة الإنسانية الجسدية التـي طرحهـا محمد آدم في الدفقة الشعرية السابقة تمثل العلاقـة الكونيـة التي تعتمد على التزاوج من خلال علاقة المطـر بـالأرض فحين يقول الشاعر: (وكلما أنزلت عليها من مـائي اهتـزت وربت) فإنه يستدعي هذه العلاقة الجسدانية ولكنهـا العلاقـة الجسدانية الكونية كما يشير الخطاب القرآني: ﴿ **فَإِذَا أَنْزَلْنَـا عليها الْماء اهتَزتْ وربتْ وَأَنْبتَتْ مِن كُلِ زوجٍ بهيجٍ** ﴾[137].

والتراث الصوفي هو الذي أوحى إلى الشاعر بهذه العلاقة التبادلية العلاقة والصلة بين الجسدي والكوني، خصوصا ابن عربي الذي ربط في قراءته لهذا النص بين الزواج الكـوني

---

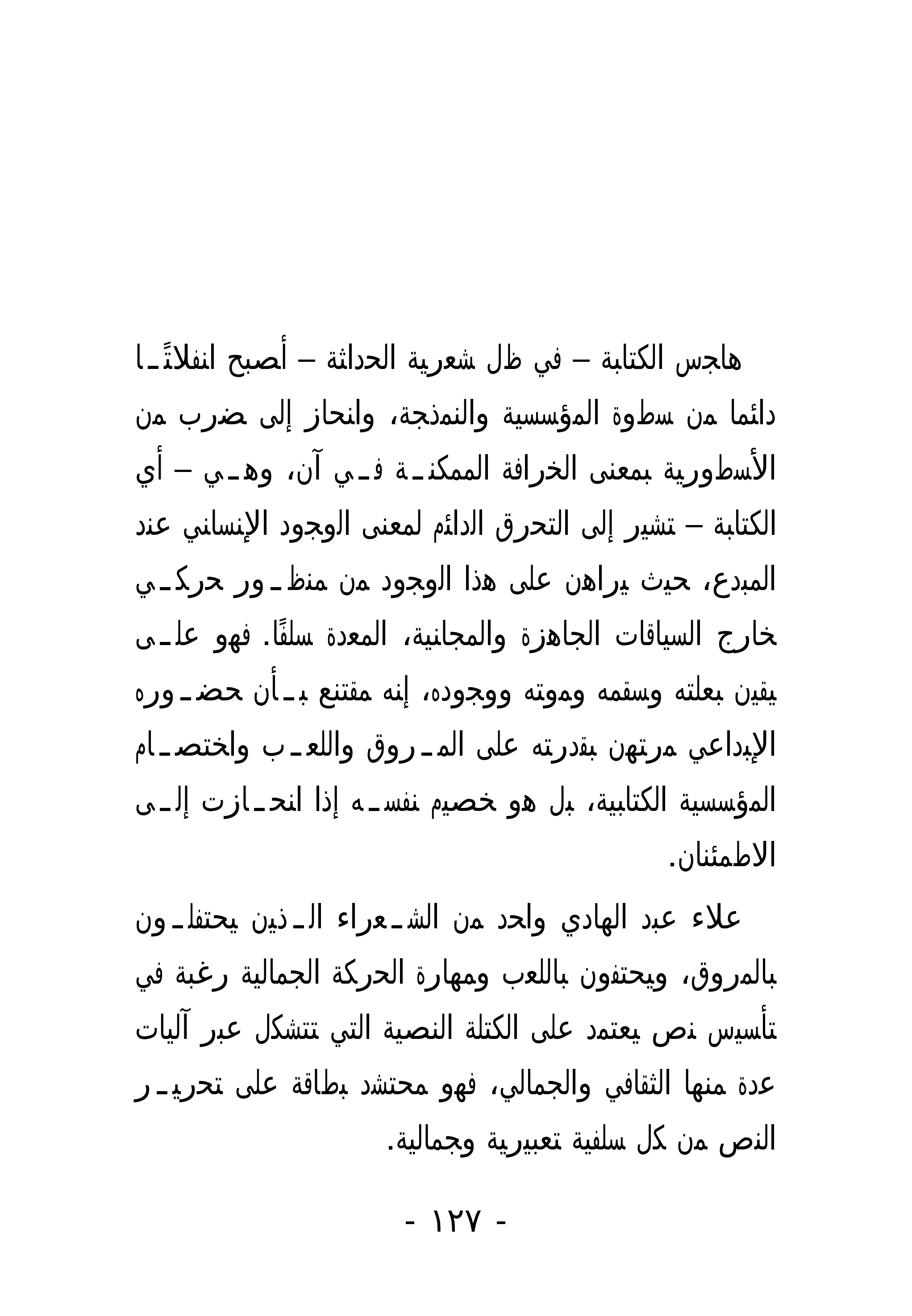
[136] محمد آدم: متاهة الجسد، ص ١١٤.

[137] سورة الحج آية (٥).



وبين علاقة المرأة بالرجل والمطر بالأرض، بـين الـزواج الكوني ولحظة المحبة بين جسد امرأة وجسد رجل في لحظة إنبات كوني أيضا، أي يرتبط الكل بالكل، وتستطيع أن تعيـد صياغة هذا العالم منذ هذه اللحظة.

"النشيدة" ومقامات الجسد



هاجس الكتابة – في ظل شعرية الحداثة – أصبح انفلاتًا دائما من سطوة المؤسسية والنمذجة، وانحاز إلى ضرب من الأسطورية بمعنى الخرافة الممكنة في آن، وهي – أي الكتابة – تشير إلى التحرق الدائم لمعنى الوجود الإنساني عند المبدع، حيث يراهن على هذا الوجود من منظور حركي خارج السياقات الجاهزة والمجانية، المعدة سلفًا. فهو على يقين بعلته وسقمه وموته ووجوده، إنه مقتنع بأن حضوره الإبداعي مرتهن بقدرته على المروق واللعب واختصام المؤسسية الكتابية، بل هو خصيم نفسه إذا انحازت إلى الاطمئنان.

علاء عبد الهادي واحد من الشعراء الذين يحتفلون بالمروق، ويحتفون باللعب ومهارة الحركة الجمالية رغبة في تأسيس نص يعتمد على الكتلة النصية التي تتشكل عبر آليات عدة منها الثقافي والجمالي، فهو محتشد بطاقة على تحرير النص من كل سلفية تعبيرية وجمالية.

يأتي ديوانه "النشيدة"[138] حاملا لقاح الملحمية الشـعرية الجديدة التي تكسر النمطية وتشكل حركية فردانية، تقيم ذائقة معبأة بالتساؤل والدهشة والتحـرر مـن التقـديس والتـابو الشعري، وانشغالا بالفوضى وإحداث ضجيج صامت، يجرح السكون وينقي الحركة من شـوائب الانزعـاج والهلوسـة، أصبحت مسئولية الشاعر تعتمد على قدرته على التخلي عن هذه المسئولية التي يتلبسها مع آخرين رغبة في الحفاظ على النوع أو القبيلة الشعرية، فهو يتخلى عـن هـذه المسـئولية ليضع أمام قارئة مسئولية جديدة تجعلـه دائمـا فـي أفـق الاحتمالات؛ فيرفض المسئولية من أجل مسـئوليات خاصـة أكثر فاعلية وبهاء.

والقارئ حين يطالع ديوان النشيدة يستطيع أن يتبين "نص مختلف فهو الشعر تسمية، وإن قارب عالم القصـيدة، وهـو السرد الذي ينزاح عن الحدث إلى الحال موصولا بالموقف..

---

[138] علاء عبد الهادي: النشيدة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات أدبية ٣٣٤، سنة ٢٠٠٣.

وبنزوع جارف إلـى الكتابـة المعروفـة بنظـام الأسـلبة "Stylization "[139].

ونص النشيدة نص يماثل المصطلح النقدي القائل بـالأثر المفتوح، الذي تبناه "إيكو" فهو احتوائي يتكون عبر تقنيـات بنائية عدة أهمها: "التناص" الذي يعتمد على المناوشـة مـع النص الأب، لا يحاكيه ولا يفتح له طريقا يمـارس سـلطة حضوره، ولكنه تناص عبر مفهوم خـاص، يعتمـد علـى حضور الأب وغيابه في آن؛ حتى تتمكن الذات المبدعة من ممارسة مهام جديدة وفاعلة، فالقارئ يشم رائحة النص الأب، ويراه متحركًا أمامه، وحين يهم بالقبض عليه – بعد جهـد – يكتشف أن الأب والابن خطـاب النشـيدة، كمـا أن تعـدد الأجناس الكتابية في النص خلقت بنية جديدة، لا تخلق نصـا عبر النوعية فقط، وإنما تتآمر على النوعية حسـب مفهـوم جديد للشعرية القادرة علـى الاجتـذاب والامتصـاص دون النظر إلى ما يؤرقها من مصطلحات نقدية تقيم الفرقة، وتفسد بنية تتنامى في اتجاه التطور والحركة الدائمـة، ومـن هنـا

---

(139) د. مصطفى الكيلاني: حكمة الإنشاد وإنشاد الحكمة، أجناس الكتابة المتعددة، مجلة الثقافة ١٦٦: ١٢٧ – ١٣١.

تصبح "النشيدة" بنية غنائية تعتمـد علـى إيقـاع الحـالات والمواقف الحكمية، لا الأصوات والألفاظ، "يستحيل الإنشـاد حفرا في بهمة المعنى الجاف بالحدث اللغوي، ونسيج ملحمي بالسرد يتاخم المعنى الممكن للوجود والموجود، ويعود باللغة إلى "الما وراء" بتاريخ التعاويذ، وتداعيات الابتهال قبـل أن تفقد اللغة وهج بداياتها الأولى وتستحيل كيانًا آسرا للإنسـان ووهما غير قادر إلا على تفريخ الوهم عن تكـرار المعنـى الجاهز وإقرار سلطته المطلقة بحكم التداول"[140].

والمتأمل في النشيدة – من حيث بنيتها – يرى أن الديوان مبنى على فكرة الكتلة النصية بمعنى أنه كيف يتحول الشعر إلى كتلة فيها تتوسل بقصيدة الشـعر، والنثـر، والمقاومـة لتحقيق ما يسمى بالسردية الشعرية وليس السرد في الشعر.

الجسد وأفق الاحتمالات:

علاء عبد الهادي له وعي خاص بأهمية النظر إلى الجسد واتخاذه وسيلة فاعلة لكشف علاقته بالعالم، حتى إنه انشـغل بتقديم رؤاه النظرية في دراسة خاصـة بعنـوان: "خبـرات

---

[140] السابق.

الجسد الحميمة في الكتابة الأدبية" [141]بل إنه يرى أن "تعري الجسد ومبادئ التستر الاجتمـاعي، وآليـات الكبـت التـي يمارسها لصالح المجموع مبادئ لا تهتم بأفراده، بـل تهـتم باستمرارية المجتمع ونظامه"[142].

النشيدة تجعلنا أمام قراءة متحركة للجسد حيـث تتخطـى القراءة والتأويل التعامل مع الجسد مـن الخـارج بوصـفه أعضاء: كاليد واللسان والعين والخصر إلى قراءة الجسد من الداخل والخارج بوصفه أعضاء تمشي وتتحـرك وتكتشـف وتحلم وتتألم رغبة في الوصول والتحقـق، بالإضـافة إلـى التعامل معه – أي الجسد – بوصفه إحساسا ومشاعر وعالما له خصوصيته المتشابكة، في الوقت الذي يمثل للشاعر وسيلة تعرف واكتشاف.

وقد قسم الشاعر ديوان "النشيدة" إلى مقامات خمس تماهت مع حركة الجسد وقدرته على تجاوز حدوده الضيقة فاكتسب خصوصية البنية، وأصبح يمارس حضوره من خـلال هـذه

---

(141) علاء عبد الهادي: خبرات الجسد الحميمة في الكتابة الأدبية، مجلة أبواب، بيروت، العدد ٢٦، ٢٠٠٠، ص ١٨٦.

(142) السابق ص ١٨٧.

المقامات وهي: مقام الحلم، مقام العشق، مقام الكتابة، مقـام البلاد، وأخيرا مقام القصيد:

مقام الحلم/الجسد. التعين:

يبدو أن الشاعر مفتون بالرجوع إلى أصله؛ فيعتبر الكتابة بـدءا وخلقًـا، ويتـداخل الجسـد الإنسـاني مـع الجسـد الكتابي/القصيدة، وقد وردت هذه الرغبة وترددت في كثيـر من أعماله، بل تكاد تمارس حضورها في كل أعماله، فيرى د. مصطفى الكيلاني في دراسته عن ديـوان "الرغـام" أن "الكتابة في الرغام أوراد عاهرة تصطفيني" لعلاء عبد الهادي حكاية الرجوع إلى أصل الكائن إلى مادته الطينية الأولى إلى التراب مرادف الرغام، الذي شهد تفاعل عناصر الحياة فيـه كالماء والنار على وجه الخصوص"[143]. تفتح الذات سـياقًا تكوينيا لها من خلال التذكر المتناص مـع سـفر التكـوين "في البدء كان الكلمة"[144]، الذي يفجر فيه الشـاعر طاقـة

---

[143] د. مصطفى الكيلاني: ثقافة المعنى الأدبي، تونس: دار المعارف للطباعة والنشر، د.ت، ص ٣٤٥.

[144] الكتاب المقدس، سفر التكوين.

التآلف مع التركيب المقدس فيمنح لنفسـه حضـورا عينيـا مباشرا من خلال تكوين التعرف والإدراك:

في البدء كنت! [145].

ففي النص ابتداء التماهي مع آدم الذي يقبع في حالة الحلم قبل الهبوط أو التعين، وإذا كان المسيح هو الكلمة متجسـدا بفعلها كما يشير الخطاب المقدس فإن الشاعر يكشف كينونته وهويته – في إطار الحلم – من خـلال العامـل المشـترك الكلمة/مقام الحرف، ويبدو العنوان مؤشرا دلاليا يعتمد علـى الحلمية/مقام الحلم – التي تفارق معطيات التحقق الكينـوني الملموس/الهيئة/التعين/الجسدية.

وقد أتاح الشاعر فرصة التعرف على الحياة مـن خـلال آلية الجسد/الحلم/المضمر ولكنه في مرحلة النشوء رغبة في الوصول إلى التعين وانتقالا إلى التحقق، وعلاء عبد الهـادي يعرف أن قصة النشوء لا بد أن يسبقها قانون خاص بعمليـة التخلق، يقبع هذا القانون بين ثنائية المعرفة والجهـل فيـرى أن:

---

[145] علاء عبد الهادي: النشيدة، ص ١٦.

المعرفة بلاء الخالق، خصوصه وعمومه، وفي الجهل نجاة الخالق، خصوصه وعمومه[146].

وفي بدء التكوين وبداية مقام لمدى يتداعى الجسد الـذي يكتسب ملامح الوضوح والتعين، وتتلبس الذات موضـوعها الـدال (نهـاري) لتـرى هـذه الـذات طبيعـة علاقتهـا بـ ـالوجود/الأرض مـ ـن خـ ـلال آليـ ـات الإدراك والتعرف/الإحساس:

لما تقضى نهاري،

وانفتح المدى

هي تفاصيل الطرائق.. التي وطئتها أقدمي

الملوثة بالطمي والأحلام

هي الوقائع تسرد على مخالبي الغضة..

ما كسرته الفرائس[147].

الجسد – في سعيه الدءوب – يكشف حضوره الممتـزج بعنصره الطيني/الطمي من خلال آلية الحركة/أقـدامي فـي

---

[146] السابق ص ١٤.

[147] السابق ص ١٦.

الوقت الذي تتراءى فيه مرحلة الحلم/النشوء/التعين، وتعلـن الذات قدراتها الطفولية على الفعل الذي يتسـم بالمحدوديـة، حيث يملك آليات المواجهة (مخالبي الغضة) في مقابل القسوة والبطش (ما كسرته الفرائس).

وتتوق الذات إلى معرفة حالها حتى تكتمل هيئة تكوينهـا في ظل الصراع الحلمي ومعطيات الواقع، في الوقت الـذي يصاب فيه الجسد برعشة الحياة من خلال حنينه الدائم إلـى عناصره الأولى، فهو يفارق الطمي – في مرحلـة الحلـم – إلى مرحلة أخرى أكثر فاعلية وتجاوزا. حيث يتحول ما قـد تحويه الذاكرة إلى مطر قادر على الإخصاب، فـي الوقـت الذي يتراجع فيه عن انهزاميته التي تحققت عبر غضاضته. ويباهي بقدرة خاصة على التخلص من رقدته التـي تتسـم بالرعونة:

أداري رعونتي،

حيثما.. أجمع الذكرى

مطرا في العروق[148].

---

[148] السابق.

يأخذ الفعل ملمح الشك في القدرة على التحول والاعتراف الذي تفرضه المقدمات، وتبدو المجازفة عبر طـرق غيـر شرعية، وليس أمام الذات سواها وهي لم تزل بعـد تطمـح للفتوق في ظل اختلاطها بعناصر التكوين، يستجمع خيوطها ويقرر جسديتها الحاكمة بالنزوع إلى لحظة البزوغ والطلوع:

علني أسرق من شقوق الأرض سحابتي الجديدة[149].

تعترك الذات مع كل معطيات الوجود، وتفـتح الطريـق واسعا أمام جسد يسعى إلى التعين واكتشاف جسديته في ظل الشعور بالدهشة والاغتراب واحتواء لحظة جديدة تقوم مـع التخلق وإدراك جديد للكينونة التي ما برحت تـتخلص مـن جهلها إلى إطار الوعي والمعرفة واتخاذ القرار:

كم فاح إسرائي بفضائح أشرعتها الممكنات

فقبلت الأمانة

وتعاطتني البلاد[150].

---

[149] السابق.

[150] السابق ص ١٧.

التناص يحيل إلى الهبوط، والتحـول مـن الحلـم إلـى التجسيد، فالشاعر يتناص مع آدم في حمله الأمانة التي أعلن مسئوليته لها، والسياق يستدعى حضور النص القرآني: ﴿ **إنا عرضنَا الأمانَةَ على السماواتِ والأرضِ والْجِبالِ فَـأَبين أَن يحمِلْنَها وأَشْفَقْن مِنْها وحملَها الإِنْسان إِنـه كَـان ظَلُومـا جهولاً** ﴾[151].

إذن قبول الأمانة يؤكد مسئولية الجسد واحتكاكه بمعطيات الواقع "وتعاطتني البلاد".

يتقارب الكائن من خفائه وتجليه فـي آن، بـين الخـارج المتلبس جسديته والداخل المسكون بالروح، بل إن الاقتـراب يصل حد التوحد، فيستوي في أفق أكثر اتساعا، ويحط – من جديد – على التراب بوصفه عنصرا بانيـا يشـهد انتمـاءه للأصل، ويصل إلى خروجه من الداخل، ليعـاين جسـديته وهيئته، ويحتشد بالمباغتة والولادة والنشوة:

تماهيت داخلي

مع من أستيقظ في تحليقه

---

[151] سورة الأحزاب الآية (٧٢).

من غاب في الكون

وأفسده الحضور.

وحين أكمل المطر قيامته،

سقطت من خلفي الأماكن،

فمكثت فوق التراب أرتب الوقائع:

ومسست هيئتي،

فشملني الحضور بالمباغتة[152].

عاش آدم/الشاعر لا يستشعر بهيئته ومكانه، فلما تعين بدأ الانتقال من عالم الخيال/اللغة في المستوى السابق – إلى عالم التعين والجسدية، واحتشد بالحضور؛ ليتهيأ إلى رحلة أخرى أكثر تحققًا واكتمالا وحركية وتأكيدا وامتلاء:

هذا أنا.. أمضي!

لمفتتح الرغام،

ومداي يشبك فرحتي

بل يصطفى الفردوس متكأ

---

(152) علاء عبد الهادي: النشيدة، ص ١٧ – ١٨.

وتبدأ رحلتي[153].

تقوم اللغة – في مستواها المباشـر – بفاعليـة التجسـيد واتخاذ الهيئة واكتمال الكينونة (هذا)، ثم تعلن الـذات حجـم الامتلاء والاحتشاد (أنا)، وتقوم البنية الدالة بالإشـارة إلـى حركية الذات وتجليها عبر التخطي والتجاوز والانتقال مـن رحلة إلى أخرى: (أمضى):

فتحت لنا.. الأوهام

ذنبي جليسي وشهوتي.. للخد..

تخسف بالحدود:

يشدني جسدي إلي

وما مددت له يدي! [154].

استطاعت الذات أن تفارق الحلم – بعد احتكاكها بمكوناتها الأصلية وأهمها التراب – لتتعرف على رحلـة الاكتشـاف: اكتشاف الأشياء ومكونات الواقع، معتمدا فـي ذلـك علـى خبرات الحواس التي تؤكد وجوده والتعرف على العالم بحسه

---

[153] السابق ١٩ – ٢٠.

[154] السابق ٢٠.

"حيث لا يشعر الإنسان بجسده إلا من خـلال وجـوده فـي العالم، فالجسد هو الوحدة والاخـتلاف معـا مـع الكـون والتاريخ، فالإنسان يدرك العالم بجسمه، وتتعـرف البشـرية سواء في طفولتها التاريخية، أو في طفولة الفرد على الأشياء والظواهر بالحواس[155].

وعلى الرغم من أن هناك جدلية بين الحلم والواقع، بـين الشاعر المتماهي مع داخله/الروح وجسده الذي بـدأ يـدخل مرحلة التحقق أو النزوع نحو التحقق وبدأ يتعرف على العالم في ظل تداخل حواسه وجسده، لكن هناك فاعليـة خارجيـة تتدخل في حسم العلاقة بين الذات من جهة وجسدها من جهة أخرى: يشدني ⇄ جسدي ⇄ إلي، في الوقت الذي يسيطر على البنية مستوى النفي لفعـل الـذات: (ومـا مددت له يدي).

يطرح الديوان – في مقام الحلم – تعينات أخرى للجسـد، تأخذ شكل التدرج في الحضور والهيئـة، ويقـوم التنـاص القرآني بفاعلية التأكيد، حيث مرحلة الهبـوط إلـى الأرض

---

(155) د. رمضان بسطاويسي: الإبداع والحرية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، العدد ١١٩، ص ١١٣.

والتفاعل معها، وظهور الإدراك والغواية والمخالفة التي تعد بداية المسئولية، فقد حذر الله كلا من آدم وحواء بألا يـأكلا من الشجرة ولكنهما اتخذا قرار العصيان[156]. ويتكشف هذا البعد حين يؤكد الشاعر:

فاحتكم الغرام لنا، وللشجر الذي ...

اعتكفت به الأحلام

نزا عليه الظبيان!

كيما نواري.. طاعة العصيان[157].

أما التعين الثالث لحضور الجسد وتجليه – في ظل مرحلة الهبوط إلى الأرض وإدراك آدم/الإنسان/الشاعر للأشياء من حوله بقانون الجسدية وتعلمه الأسماء الدالة – فيبدو واضـحا في علاقة الذات والأشياء بالأسماء، غير أن "بهمة الأشـياء تزداد غموضا بالوضوح الكاذب عند الإيغال في لعبة التسمية

---

(156) قال الله تعالى: ﴿ **فَدلاهما بِغُرورٍ فلما ذَاقَا الشجرةَ بدتْ لهما سوءاتُهما وطَفِقَا يخْصِفَانِ عليهما مِن ورق الْجنةِ ونَاداهما ربهما أَلَم أَنْهكُما عن تِلْكُما الشجرةِ وأَقُلْ لكُما إِن الشيطَان لكُما عدو مبِين**﴾ سورة الأعراف آية (٢٢).

(157) علاء عبد الهادي: النشيدة، ص ٢١.

والرضوخ لأحكام الأبوة والإرث وتداول المعنى المشـروط بالسلالة"[158]. يكتب الشاعر ملامح التعين في قوله:

وأبي هناك.. تعلم الأسماء..

فارتبكت عصافير السماء،

حتى إذا ابتدأ الظلام، بنى لنا

شمسا عقيما نورها.. [159].

الإشارة التناصية – التي يطرحها المقطع السابق – تكشف الإدراك: إدراك الجسدية، فالدفقـة تتنـاص مـع الخطـاب القرآني: ﴿ **وعلم آدم الأسماء كُلها** ﴾ [160] ويقرر الشـاعر تحقق الجسد متآلفًا مع بنية الإدراك والمعرفة التي تطرحهـا قصة الخلق، مكتشفًا ذاته بالانتساب إلى السـلالة وتمـاهي المسئولية والقرار ومعاناة الواقع وممارسة الحياة:

عصى وطاع مصيره،

---

[158] د. مصطفى الكيلاني: "النشيدة" لعلاء عبد الهادي حكمة الإنشاد وإنشاد الحكمة.

[159] علاء عبد الهادي: النشيدة، ص ٢٢.

[160] سورة البقرة آية (٣١).

فاهبطا الأرض التي

ضاق المدى.. فيها!

صرخت دفوف الوقت

وانفرط الظلام

كيما يرى لون الحياة على التراب! [161].

ويكشف مقام الحلم تعينًا آخر للجسد من خـلال علاقتـه بالآخر/المرأة، وتنتقل حركية الجسد مـن طـور المعرفـة والإدراك إلى طور الفعلية والاحتكاك والاحتشـاد وإكسـاب وعي جديد بالاكتشاف، فالجسد لا يرى نفسه إلا من خـلال علاقته بالآخر كما يذهب علم النفسي، ويؤكد أن الجسد يعلم ويكشفه بمعنى أنه لا يمكنني أن أكتشف جسدي إلا من خلال أجساد الآخرين [162] فجسد المرأة عند علاء عبد الهادي يعد بؤرة ارتكاز لحركة الذات التواقة إلى التداخل والارتقاء:

غنج الغزال على دمي،

---

(161) علاء عبد الهادي: النشيدة، ص ٢٤.

(162) هشام الحاجي: الجسد، تونس: المطبعة الأساسية، د.ت، ص ١٥٣.

بيني وبين أخي تمد فضاءها،

كانت رسولا يبدأ الأحزان كي،

يتعلم الإنسان سر الامتلاك[163].

يطرح الشاعر التساؤل الوجودي عبر مسيرة الانتقال من رحلة إلى أخرى يقوم فيها الجسد بممارسة التجربة بوصـفه أداة إدراك للعالم:

هذا هو جدل الفتى متجلد

وأنين شكواه.. صهيل في البراح

هل يفرغ الأعمى

[حين يحمل دهشة الرائي]

من لا يرى،

ويغيب "طي" سؤاله،

كفن تراءى.. في الفراغ!

... وبق الفؤاد هكذا!

فعصيت فيه سجدتي

---

[163] علاء عبد الهادي: النشيدة، ص ٤٠.

وتفزعت مني الصلاة[164].

ويختتم الشاعر مقام الحلم بتعين أخير للجسد حيث عرف عن طريقة الإنسان خاصية التناسـل ثـم عـرف خاصـية الفناء/الموت:

نثر العويل غرابها،

ينعي على العفن البعيد،

فتقام لي كافورة في الأرض

أفتح دهشتي

وأنام.. يستتر العمى! [165].

تلك هي المرحلة الأخيرة من مراحل حركة الجسد الـذي تراءى خارج إطار التعين مبتدئًا بهاءه في الحلم، ثـم بـدأت مرحلة النشوء والهبوط إلى الأرض والنزوع إلى التحقـق، الذي يتطلب وعيا وإدراكًا مـا لتحقيـق الوجـود ومعرفـة الأشياء، حتى تدخل الذات – من خلال جسديها – جدلا يحتم عليها اتخاذ موقف/قرار، فكان العصـيان فاتحـة لعلاقـات

---

(164) السابق ص ٤٧ – ٤٨.

(165) السابق ص ٤١.

أخرى، يتطلبها الجسد المحتشد، تكشف مـرة فـي علاقتـه بالآخر/المرأة، ثم إحساسه بمشكلة الوجود، فيبـدو التسـاؤل والحيرة، حتى وصل إلى إدراك الجسد لسـكونيته/المـوت "فالإنسان لا يموت إلا لأنه كائن حر ومفكر واع"[166].

مقام العشق/الجسد/التعرف:

إذا كان" الجسد هو الذي يحدد هويـة الإنسـان ويعطيـه صورة ويحدد ماهيته، وبدون الجسد لا يمكن الحـديث عـن الإنسان، لأنه حينذاك لن يكون موجودا"[167]، فإن حضـوره وتجليه يتحدد وفق وجود الآخر، يكتسب نشاطه وحيويته من خلال علاقته به مهما اختلفت تلك العلاقة.

وفي مقام العشق يكشف علاء عبد الهادي صورة للجسـد المتعين – كما تراءى في مقام الحلم – المعبأ بطاقة وحركـة فاعلة، بل إنه يفجر لغما، يحطم الركود، ويبدد الصدأ، مهيـأ للاشتغال، تواقًا للتطهر، فالشاعر يعي أنه يتحرك في اتجـاه

---

(166) جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، الكويت سلسلة عالم المعرفة: إبريل ١٩٨٤، ٢٠١.

(167) د. رمضان بسطاويسي: الإبداع والحرية، ص ٢٢١.

مغاير لأسلافه، مؤمنًا بقدرته على الانفـلات مـن قبضـة المؤسسة الفكرية والإبداعية، ويعي – أيضا – أن "الحداثـة الشعرية تسعى إلى تثوير كل شيء، بل وإعادة خلق، لأنها لا تركن إلى السلبية أو السكونية أو المجانية، بل تعـرف عـن وعي ممارستها مع الواقع الذي تصطرع فيه رغبة في تأكيد شعور الذات برغبتها الجارفة في التجاوز والتخطي، واتخذت من الجسد أداة إيجابية للتعرف على هوية العالم وملامحه، بل أعادت إدراك هذا العالم وفق حركة الجسـد وقدرتـه علـى انتخاب الأشياء وملامستها"[168].

الجسد في مقام العشق منجذب ومتحرك في اتجاه جسـد المرأة، يفسر عالمه ويحدد علاقته بالعالم من خلاله بوصـفه – أي جسد المرأة – آلية قادرة على الاستيعاب والتواصـل الذكوري متحرقًا للتوحد، يتذكر، ويتألم، ويرى، ويتحقق مع الآخر/جسد المرأة، إنه يفتح عالما محيرا ولغزا يتأبى.

ويعود الشاعر ليفتح – من خلال الحلم – طريقًـا لكـي يمارس الجسد تجليه وحضوره في مقام العشق؛ فيأتي عـالم

---

[168] د. شاكر عبد الحميد: حلم عابر وجسد مقيم، ص ٢١٦.

هابيل وقابيل وجدلهما مع المرأة في إطار شـعرية سـردية أحيانًا ومجازية أحيانًا أخرى.

يقوم الجسد بدوره في التعرف على المرأة واختبار قدرتها على التوحد والانصهار ثم الارتقاء بين جسـدين محمـومين يتوق كل منهما للآخر.

يقوم الشاعر خلال جولات عشر باكتشاف جسديته الفاعلة مع عشر نساء يجربهن واحدة تلـو الأخـرى، يشـير إلـى ملامحهن في الوعي الجمعي عبر تراث العشـاق القـدامى، يحملن معطيات فاتنة وأنوثة مانحة من خلال تعدد الصـفات ربما النادرة أحيانًا، ويستخدم لغة الحـوار معهـا محـاولا اكتشاف ذاته تارة، وتارة محاولا اكتشاف العالم، في الوقـت الذي يستدعي فيه شخصيات تراثية عرفتها القصيدة الغزلية:

فلما وافت الشمس غروبها وباح الليل بأسراره وانشقت السماء عن لون بردتها، إذا وجه يطـل لامـرأة وضـيئة، جميلة الأنف، حسنة العينين، دعجاء، هليم، ناديتها فجفلت، فذهبت إليها، تتبعها حتى وقفت[169].

---

[169] علاء عبد الهادي: النشيدة، ص ٥٥.

ويتكئ الشاعر على تقنيات السرد ليكشف عالمه المحـاط بتفاصيل كثيرة حال التعرف حتى التحقق مع المرأة الأولـى التي طرح هيئتها في المقطع السابق، ويواصل الشاعر تعرفه على نسائه فيقول:

لقد تقدمت على أكثر الفحول فهمست لي، وأخبرتني عن وحدتها، بعد مرور كل هذا الزمن، فلما تيقنـت الوصـال، أعطيتها خاتما – من خواتيم كنت محتفظًا بها لمثـل هـذه الأمور – مكتوبا عليه بخط دقيق:

أنـا قتيـل الهـوى وميتـه   لا عـذب ا قـاتلي بـدمي[170].

ويواصل جسد الشاعر اختبار الوجـود وخصـوبته مـن خلال التقائه الدائم مع نسائه العشر، يتساءل مع كل واحـدة منهن عن الخروج والرجوع إلى أصل الحضـور/الشـجرة الذي يتوق إليه – بعد أن مارس تجربة جسدية تؤكد وجـوده الحي والفاعل – إلى أن يأخذ القرين/الشاعر مكانه ويمنحـه العاشقة العاشرة يراعة بدلا من شجرة الشاعر – كأنها تمهد فضاء للقرين كي يتوحد في هذا الفضـاء المـرأة والكتابـة وكأنهما يمثلان جسدا واحدا، من هنا جاءت القصـيدة فـي

---

(170) السابق ص ٥٦.

المقام الثالث تقع في الحد الذي يتقاطع فيه عالم المـرأة مـع عالم الكتابة، وبالتالي تقرأ القصيدة في اتجاهين لهمـا القـوة ذاتها، الأولى: باعتبار أن الكاتب يتكلم عن غوايتـه بـامرأة يحبها والأخرى: تتكلم عن الكتابة بوصفها جسـدا يمـارس الكاتب معها شبقانية مفرطة – في الوقت الذي تؤكد فيه على حفاظ العهد، وتطلب من الشاعر الوفاء لمن يحب.

ويتحول الخطاب من بنيته السردية – التي كشفت حـديث (علاء الراوية)، الذي يحتوي على تجليات الجسد – إلى بنية مجازية/تصويرية، تعتمد على الاختزال اللفظي، تفتح مجالا لحضور الذات أمام جسد العالم؛ لتختبر هذه الـذات قـدرتها على التعرف على جسد الآخر/المرأة/المعشوقة التـي يؤكـد الشاعر توحده بها، واحتشاده، إنه مفتون يتوق إلى الوجـود من خلالها فقد فجرته عشقًا:

أدري أن لعينيها في عيني خببا،

عبادا للشمس،

ومغارات تنضح بالأسرار!

تشتق الأحوال

ومغارات.. وسراديب محار..

أدري أن لخطوتها في قلبي جرسا

بل رجع جبال تخبط صبا

بل نشوة نهر يكدم سدا عشقًا[171].

يوائم الشاعر بين معطيات الجسد – التي ينجذب إليها، ويؤسس حضوراً له خصوصية في نفس الشاعر – ومعطيات الكتابة كالإيقاع الذي يلائم حركة الجسد عبر تجليه في صور عدة.

وحين يتوحد الشاعر مع المرأة يشير ظله إلى الجسد أو القرين أو الروح، وتخلق حالة التوحد التماهي والفردانية نمطًا خاصا من البوح/الكتابة، و "تحتفي هذه الكتابة كمركز للروح، وترى أن الحياة تعني الجسد، ويعني الجسد الحلول في الآخر، والحلول يعني الروح التي تتجلى في قدرتها على الإعلان عن وجودها في الآخر، على الاتصال والتواصل حتى ولو كان هذا التواصل بسيطًا، شيئًا في حالة التحام، يحاصر فيها عضو جسدي عضوا آخر"[172]، ويقرر الشاعر هذه الحالة الحلولية التوحدية فيقول:

---

[171] السابق ص ٧٤.

[172] علاء عبد الهادي: خبرات الجسد الحميمة في الكتابة الأدبية، ص ١٨٨ – ١٨٩.

قد صرت وظلي مشتبهيها..

هل أنشد وحدي..

بقوافي شعري؟

أعري قصيدا من فتنتها؟

وأسكب شهد حريقي.. لها؟

فالوجد شفا..

[وشقق خفرها نصفين!][173].

يكشف هذا المقام – بشكل واضـح – تفاصـيل وعـي الراوية، فالحب محض ممارسة جسدانية، والتكوين له مفهوم يجمع بين الجسد والروح، والقصيدة – فـي هـذا المقـام – واقعة في الحد الذي يتقاطع فيه عالم المرأة مع عالم الكتابة.

الجسد/الكتابة/المرأة:

الكتابة "هي أولا: هذا العالم الداخلي المكبوت، الغـامض، الغني الواسع، اللانهائي، إنها تحديدا – في أعمق حالاتهـا –

---

(173) علاء عبد الهادي: النشيدة، ص ٧٧.

تحرر من العالم الخارجي المؤسسـي، المبتـذل، المكـرر، القصير، المحدود"[174].

يمكننا القول: إن الكتابة هي المظهر، هي التحقـق، هـي اللذة والتوحد، الاكتشاف؛ لذا تمارس معها الذات – الواعيـة بحريتها – كل أشكال العلاقات الثنائية، إلى الحد الذي يصل إلى علاقة جسدانية، وتصبح الكتابة جسدا لامرأة يضـاجعها الشاعر ويمارس معها شبقانية متأججة تصل إلى حد التعهـر بالمعنى الأخلاقي. تستبيح الحداثة الشعرية الأطر الأخلاقيـة والعوائق باسم الإدانة والمروق، متحدية أشكال القهر التـي تمارسها المجتمعات بدعوى المحافظة والابتعاد عن التلـوث القيمي الذي تطرحه هذه الكتابات التي تحمل في طياتها شبقًا تصل به الروح إلى الارتقاء والغياب؛ لذا يستدعي هذا النوع من الكتابة مبدعا يعرف الفرق بين القيم الأخلاقيـة والقـيم الجمالية التي يحققها الفن ويجملها بعيدا عن أي منظور سوى الفن نفسه، مبدعا يخاصـم الآخـرين – أصـحاب الذائقـة الكلاسيكية البالية – ويطردهم من مملكته الخاصة، رغبة في

---

(174) أدونيس: الشرع والكتابة، فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢، ص ٩٧.

عدم خيانة نفسه، واكتشافه جماليات في القبيح الفاسد، ومتلقيا مهيئًا معرفيا وثقافيا وذوقيا ناضجا، يخـون ثبـات التلقـي والاعتياد، ويدرك نفسه على المغامرة الدائمة، النص عالمـه ولا شيء خارجه، لا يحاكم الإبداع بالمعيار الأخلاقي، حتى يتخاص من حالات الكبت والقهر، في الوقت ذاتـه "يتحـرر العقل تدريجيا في أثناء القراءة من فيض ما كان مكبوتًا تحت ظروف تم مراوغتها أو إنكارها؛ لذا ظلت سجينة وضـعها الخاص"[175].

يأتي مقام الكتابة في ديوان "النشيدة" – وهو المقام الثالث في الرحلة – كاشفًا عن علاقة من علاقات الجسـد، تتسـم بالحركية/الممارسة والتداخل مع الجسد الآخر وفيـه انتقـل الشاعر من جسد المرأة – بعدما عاش فيه بالكامل في مقـام العشق كما أسلفنا – إلى الكتابة بوصـفها جسـدا، يمـارس الشاعر معها شبقانية مفرطة، يعري من خلالها كل ملامـح الواقع، ويكشف آليات جديدة لقراءة العالم.

---

[175] علاء عبد الهادي: خبرات الجسد الحميمة في الكتابة الأدبية، =

= ص١٩١.

تؤكد النشيدة في – كل مقاماتها – ولع الشـاعر بالكتابـة البلاغية والحروف، ولم يخل مقام منذ بداية الـديوان حتـى آخره من تردد هذا العالم الذي يستحوذ علـى اهتمـام هـذا الشاعر وإدراكه لذاته وللعالم.

يأتي حديث "علاء الراوية" في مقام الكتابة معبـأ برؤيـة علاء الشاعر للكتابة واللعب والإبداع مدركًا "أن أول كاتـب في الإسلام كان كاتبا"[176]. و "الكتبة شرار خلـق ا لهـم طباع لئيمة"[177].

يستخدم الشاعر تقنية السرد لكي يفتح أفق المقام مستخدما - في الوقت نفسه – ضمير الغائب حتى يهيمن السرد علـى بنية الحكي الذي بدأه في كل مقاماته ومنهـا مقـام الكتابـة فيقول: "إنه استهل مسيره الجديد بالكتابة، والعياذ با ، كاشفًا ولعه بها وعشقه لها:

بادئًا.. مدح الكتابة بقصيدته:

الغواية[178].

---

(176) علاء عبد الهادي: النشيدة، ص ٨٨.

(177) السابق.

(178) السابق ص ٩١.

والكتابة عند علاء عبد الهادي ميلاد وموت موجدان في جدلية دائمة، فهي مخاض يقاسي آلامه، ويعيش بزوغ الحياة/بزوغ القصيدة وبها يصطدم بالموت يتحرك حول دائرته بحثًا عن الخلاص:

أبرأت قلبي بالنشيج

وكتبت من عروقي قصيدة

فقامت من دمي الكتابة

واستباحتني الحروف[179].

يبدو جسد المرأة مسيطرا على وعي الشاعر آن الممارسة، غير أنه يتأبى لحظة الاحتكاك. إنها الكتابة في لحظة الاحتدام الأولى والرعشة الخاطفة، التي تفتح أفق التداعي على الصفحة/البياض، تراوغ الشاعر الذي يمتلك ردعها واللعب معها، حتى يتمكن من فك أزرار قميصها:

هي ذي تخاتل لا يبارحها البيض

هي ذي تراوغ..

بل ستخشى – حين تصفو – شهوتي

---

(179) السابق ص ٩٤.

هي ذي تقطب جسمها

حين أصافحها.. تخاف

هي ذي تصوغ تأنقًا.. ساقًا

يحاورها السكون[180].

وأمام رغبة الشاعر الملتهبة لفضح السكون وتعريته تستجيب المرأة/الكتابة وتتصاع لفاعلية الذات كي تتحقق وترى عالمها في إطار الثنائية الجسدانية حيث إن "الجسد المميت هو الذي لا يمارس فعله، وهو أداته في الوجود والتواصل، ولا يسعى الشاعر إلى التوقف عند الجنس بالمفهوم الضيق أمام غريزته، وإنما أداة لاكتشاف العالم، واكتشاف الآخر، ولذا يختلط وصف جسد المرأة وأعضائها بجسد الكون من السماء والأرض[181]، وبجسد الكتابة وأعضائها/مفرداتها وتراكيبها؟

هي ذي استساغت صيحتي

لما دخلت قميصها الملفوف

---

[180] السابق ص ٩٥ – ٩٦.

[181] د. رمضان بسطاويسي: الإبداع والحرية، ص ١٣٨.

طاردت الهواء! [182].

حين يهم الشاعر بمطاردة الجسد/الكتابة فإنه يقبض علـى لحظة التوهج والارتقاء والخروج من أسر الطبيعة إلى عالم الروح. إنها النشوة التي ينداح معها السياق. إن الجسد فـي بهائه وبياضه يفتح نافذة الحزن أمام الشاعر، أحـد شـعراء الحداثة يؤكد هذا العالم بقوله "حين أترك أصابعي تتحرك مع القلم على المساحة البيضاء للورقة، فإنني أشـعر بالحريـة، وتتداخل أحاسيس جسدية وفكرية معا في داخلي خلال عملية الكتابة تنطق الحواس فيما يشبه الهذيان المرح، أو الطيـران الحر، ينعتق الجهاز العصبي المشبوك بأسلاكه في البدن من الرقابات المتراكمة عليه، وتفور الأفكار كـالتنور وتتـدفق خارج سدودها"[183].

يقوم الجسد بخاصية التفاعل مع جسـد الآخـر/المـرأة الكتابة؛ ليقيم شبكة من العلاقات التي تكشف إرثًا قويـا مـن الإدراك الإنساني وخبرته، فيحيـل المـدلول اللفظـي إلـى

---

(182) علاء عبد الهادي: النشيدة، ص٩٦.

(183) محمد علي شمس الدين: الكتابة والحرية – الموت، فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث خريف ١٩٩٢، ص ٢٦٧.

الانسجام وبناء جسد واحد عبر احتكاك الجسدين معا للخروج من الفردانية إلى التوحدية كما يشير تناص خاص عبر محيط الحياة والانتماء (الدم):

جسدي تخلل.. في المسام

فتناص في دمها دمي

ليقوم مائي فوق زهرتها الرقوء

هو ذا أنا

أستل روحا

كي تصارع في البياض خيالها.. [(184)].

تقوم البنية الدالة بالإشارة إلى موضع التداخل (تخلل)، ثم التماهي والامتزاج/التوحد من خلال (تناص)، ليتشكل جسـد المرأة وقد أتاح الشاعر له الحياة (مائي) وتعلن الذات تحققها المؤكد كما يشير احتشاد ضمير الأنا (هو ذا أنا) وتمـارس فعلا جماليا، يضيف إلى جسد المرأة/الكتابـة أبعـادا تخلـق عالما خصبا محفوظًا بالحرية التـي تتـوق إليهـا الكتابـة والشاعر معا: "إنها فعل كينونة، نزوع يشبه أن يكون ظمـأ

(184) علاء عبد الهادي: النشيدة، ص ٩٦ – ٩٧.

عضويا يبدأ من المحاق الجسد نفسه، ويتحول فـي العقيـدة، والإبداع والثورة"[185].

ويؤكد الشاعر قدرته على اجتذاب جسد يتراخـى كلمـا أمعن فيه الاحتكاك والملامسـة ويتحـول الجسـد/الشـاعر والجسد/الكتابة إلى نبع دافق، لا يتكشف إلا له؛ لأنه يملك أن يفجر أسراره ويكشف عالمه، لذا يمارس جسد الشاعر مـع جسد المرأة/الكتابة طقوسه الخاصة ويحـول الشـبقية إلـى فعل/المضاجعة يطرد عن جسد الكتابة كل عوامـل القهـر والكبت والرجعية، يخلصها من الخوف والعهر الذي يجلـب الغثيان، ويهدم القيمة، التذوق الحي، إنـه يعـرف الحريـة والفوضى والمسئولية و "ما يكون الشخص الذي لا يسـتطيع أن يفكر كما تلهمه أعماقه وتجربته، ولا يحيا كمـا تقتضـي حياته النفسية والجسدية، ولا أن يكتب كمـا يـرى ويشـعر ويحلم، ولا أن يحب كما يدعوه جسده وقلبه؟ ألن يكون هـذا

---

(185) أحمد عبد المعطي حجازي: الخلاص بالجسد، فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢، ص ٣٣.

الشخص هيكلا خاويا يمتلىء بقش الألفاظ؟"[186].

يبدو الجسد/الكتابة مسكونًا بأسراره، محتشدا بالتحرق:

لست المليم

حين عرى آهة

أرق.. تخفي في الكلام

إني أفسر كومة تعلو من الضحكات

تستر همسنا المكتوم[187].

ويتساءل الشاعر عن المرأة التي تكشفها معطيات خاصة، تستجيب لحالة التواصل مع جسده والتوحد به، فهو يعـرف كيف يعري أسرارها واحتراقها:

لست المليم

من ذي التي تعوي..

محاسنها الدفنية إن رأتني

من ذي التي قرأت بعيني

---

(186) أدونيس: الشرع والشعر، فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢ ص ٦٨.

(187) علاء عبد الهادي: النشيدة، ص ٩٩.

كيف أرسم خالها المفقود تعرف

سره.. في خاطري [188].

ويكشف الشاعر هوية الكتابة من خلال ممارسة جسـدية، تتسم بالحيوية والاحتكاك المتأجج بين جسـدين محمـومين، يرى فيها الشاعر أن جسد المرأة/الكتابة قد عرف التجربـة معه من قبل، "هكذا تفرض جمالية العمل علـى الأديـب أن يربطه حضوره الغريزي الأعم ونبضه الإنسـاني الخـاص الشامل في آن"[189]، وتتضح كينونة الشاعر من خلال جسده الذي يمتلك معطيات خاصة:

من ذي التي شعرت

"من غير معرفة"

بأني..

لم أزل أشخب

حليبي في الهواء حولها

---

[188] السابق ص ٩٩ – ١٠٠.

[189] علاء عبد الهادي: خبرات الجسد الحميمة في الكتابة الأدبية، ص ١٨٨.

لا تأمني.. جسدي

أنا جسدي..

أحاق في الهواء وفي الهوى[190].

قدرات الشاعر على التحاق والتخلق هي اعترافه الذي يفيضه جسده الذي يتيه عشقًا، ويمكنه اكتشاف العالم. هذا الجسد الذي يملك القدرة على صياغة عالمه وكسر "التابو" بحثًا عن الحرية، وخيانة كل ما يقف عائقًا في طريق التجاوز والتخطي "هكذا تمتلك هذه الكتابة الحرية المطلقة.. ويتجاوز أي تابو يقف أمامها، الأمر الذي يؤدي إلى حالة معاكسة من ضياع الحرية بسبب صعوبة اصطياد المناسب مما يمكن الأديب أن يتداوله جماليا من هذا الشيوع وما يتطلبه ذلك من حس فني قادر – ضمن هذا التنوع الشديد – على الاختيار"[191].

ويرى كمال أبو ديب أن النص والجسد وجهان لعملة واحدة كل منهما يخضع لفعل حركي طاغ متأجج، فيؤكد أنه

---

[190] علاء عبد الهادي: النشيدة، ص ١٠٠.

[191] علاء عبد الهادي: خبرات الجسد الحميمة في الكتابة الأدبية. ص ١٨٩.

"مع تنامي حركة القمع والسلطة الطاغية يتحول النص إلى نص جنسي، جسدي، يتحول إلى المجال الذي تنصب عليه طاقة الشاعر وعنفه وبحثه وطموحاته وخيبته وإحباطاته. صار النص جسدا، وصار هذا الجسد نسيجا محترقًا، رمزيا وماديا، بفعل جنسي طاغ، وصار النص نصا مفتوحا"[192].

جسد الذات – جسد النص:

هذا النمط – من علاقات الجسد – يتشكل عالمه ويتأسس عبر تقنية كتابية، تقوم الرؤية البصرية بإنتاجها على صفحات الديوان، فالمتأمل طريقة الكتابة للمقاطع الشعرية يجد أنها تتحرك من اليمين إلى الشمال، وهناك نمط آخر من النصوص في الصفحة ذاتها مكتوب في منتصف الصفحة، غالبا ما تطرح هذه النصوص تجليات الأنا، وتقرأ كأنها سرد الأنا وأحوالها داخل جسد النص.

وهذه الطريقة من الكتابة تطرح احتمالات قرائية أخرى، حيث يمكن قراءة النص – القار في منتصف الصفحة –

---

(192) كمال أبو ديب: الحداثة/السلطة/النص، فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، أبريل/مايو/يونية ١٩٨٤، ص ٦١.

قراءة مستقلة، متتابعة. كما تشكل هذه القراءة نسقًا خاصا له دلالته المستقلة في الآن نفسه. فمن النصوص التـي تشـكل جسدا للأنا يدخل في جدلية مع جسد الكتابة/الـنص لتكشـف الأنا أحوالها وحالاتها كما في الـنص التـالي الـوارد فـي الصفحة رقم ١٦:

أداري رعونتي

حيثما.. أجمع الذكرى

مطرا في العروق[193].

وفي الصفحة المقابلة يمكن أن يقرأ النص – الذي يجسـد حضور الأنا في منتصف الصفحة حيث يتجـه إلـى قلـب الديوان/جسده بحثًا عن تداخل بين الجسد الفيزيائي والجسـد الكتابي – متتابعا مع النص السابق دون النظر إلـى الـنص العام الذي يتجلى عبر الصفحة كلها:

وأنا أرجع البصر.. إلى غيمة شاردة،

أفتح قلبي.. بما دسته التباريح[194].

---

[193] علاء عبد الهادي: النشيدة، ص ١٦.

[194] السابق ص ١٧.

وتتوالى حالات الأنا وتجلياتها عبر صفحات الديوان منـذ مقام الحلم حتى مقام البلاد على هذه الطريقة:

- **تماهيت داخلي**
- **هذا أنا.. أمضي [195].**
- **هذا أنا المبسوط**
- **خطا ملاحما[196].**
- **قدمي أنا**
- **وصهيل خطوتي ينتهي**
- **تحت السلام! [197].**
- **أخرج من دمي**
- **أنا غريب.. مودتي**
- **وهديلي.. يحمله الأنين! [198].**
- **هذا أنا الحلاج أجرح صحبتي [199].**

---

[195] السابق ص ١٩.

[196] السابق ص ٢٧.

[197] السابق ص ٣٥.

[198] السابق ص ٤٢.

- **فكم رد قلبي يد اللامسين**
- **ثم أُضحِي نافذة مشرعة**[200]**.**
- **هذا أنا..**
- **تحت جديلتها أُضحِي وترا**
- **أنا.. فوح منها**[201].

الديوان ممتلئ بهذه التقنية التي تكشف عن وعي الشـاعر في إنتاج دلالة الكتابة وطريقة تشكيل الصفحة حتـى تقـوم القرآة البصرية بدورها في كشف رؤى الشـاعر وعلاقـات بنيته التي تتسم بالجدل الدائم، فيتجه الجسـد الكتـابي إلـى منتصف الصفحة، يخرق العادة في الكتابة ويشـير إلـى أن الجسد مركز كتابي، ويتماهى الجسد الفيزيائي مـع الجسـد الكتابي، ويتكشف – دلاليا – أن الجسدين يبحثان عن وجـود خاص كي يحددا مركزا أو يتجها إلى المركز.

---

(199) السابق ص ٤٢.

(200) السابق ص ٧٣.

(201) السابق ص ٧٨.

ويتداخل جسد الذات في جسد النص في النمط الثاني الذي يحمله شكل الكتابة عبر مقاماته الخمس، فتعطـي المكانيـة قرائية أخرى، تقرأ من يمين الصفحة كما هو سـائد علـى صفحات الديوان ويدخل معها نسق تجليات الذات كمـا فـي النص التالي:

من ذا الذي يغزو منابرها..

يؤذن للصلاة؟

هلا عدلت مجازي المأمور..

يطلبه الخفا.

صمتي تعرى في انفراط قصيدتي(202).

يدخل جسد الذات جدلا مع جسد النص، متشحا ساحة من البياض، متخذًا هيئته في منتصف الصفحة – منحـازا إلـى المركز/الجسد – حتى يجذب اهتمام القارئ – بوصفه منطقة ثقل دلالي تقوم العين بإنتاجها، وهذا ما يؤكـد أن الإبـداع صفة حركية لازمة في الجسد، و "لهذا فإن جسد المبدع هـو جسد مرهف الحساسية، عالي الاستقطاب للثقافة والمشـاعر

---

(202) السابق ص ١٠٥.

الأمر الذي يؤهله لولوج العوالم الممتدة خارج الواقع المرئي والملموس حيث يبدأ فعلا بتكوين لغته ومعاييره معتمدا على الخبرة والحلم لصياغة مشروعه الفعال والمثير في عالم الخلاق الذي يتخطى نفسه في كل لحظة بعلاقة الحرية، وحرية التحول من عالم إلى آخر بأصالة وتفرد لتقديم الجديد"[203].

مقام البلاد/الجسد، المكان/التوحد:

يشعر القارئ حين يطالع مقام البلاد أن الإشارة الدلالية التي يطرحها تنحاز إلى الالتجاء السياسي حيث يبدو إسقاطًا على الوضع العربي المهترئ ومصر بصفة خاصة. ففي صدر المقام يطرح الراوية ملامح الواقع السياسي العربي حيث يطلب منه الوزير أن يروي له فيقول: "أرو لي ما يقال في هذا المقام. قلت: ولكن هل يحتمل سيدي النصيحة؟ قال: إن شاء ا . فقلت: أبدأ بقول ابن عباس حين سأله معاوية: "ما لكم تصابون في أبصاركم؟ قال: كما تصابون في

[203] طلال معلا: جسد، ص ٦٩.

بصائركم" "أرى السلطان وكأنه يوشك أن يبيع نصـف داره ليشتري النصف الباقي"[204].

ثم يقول الراوية كأنه يصف القاهرة:

فهمس لي الوزير: ارفق. فقلت: لو رفق بالبلاد فعله لرفق به قولي: "انظر ما نحن فيه.. وتدبر فيما يقوله النـاس عـن أرضهم. يقولون:"بلادة متضايقة الحـدود والأقبيـة متراكبـة المنازل والأبنية! وسخة السماء، رمدة الهواء، جوها غبـار وماؤها طين (...) ضيقة الديار، سـيئة الجـوار، حيطانهـا أخصاص، وبيوتها أقفاص، وحشوشـها مسـايل، وطرقهـا مزابل"[205].

استخدام الراوية/الشاعر تقنية الوصف في خطابه مشـكلا بعدا جديدا للجسد من خلال المكان/القاهرة. وقد بدا من خلال أعضائه متسخًا. ومن خلال الوصف يظهر إليه إدراك العالم، فالجسد "هو ما يحدد وجود الإنسان فـي العـالم، وأعضـاء الجسم الكوني هي الأشياء الكثيرة التي تقود للوحدة، مثلمـا

---

[204] علاء عبد الهادي: النشيدة، ص ١١١.

[205] السابق ص ١١٢.

تقودنا أعضاء الجسد الإنساني إلى التعبير عن توحده الأنطولوجي"[206].

ينقسم صوت الأنا في المقام إلى صوتين: أحدهما قد وضع الشاعر أمامه مربعا أبيض صغيرا يشير إلى الأنا السلبية المنكسرة، والثاني وضع أمامه مربعا أسود تبدو فيه الأنا فاعلة، يتشكل بعد درامي من خلال تحاورهما في الوقت الذي يأخذ فيه الجسد مفهوما أكثر اتساعا، يرقب من خلاله الشاعر علاقته بالعالم.

ترفض الأنا الفاعلة السكون والسلبية وتدعو الأنا المنكسرة على تجاوز واقعها المهزوم إلى واقع إيجابي:

لا تتلين.. واشأن شأنك،

اك منسك،

ما أنت عليه الذابح،

[صبوتك وصبيك][207].

وتكشف الأنا السلبية ملامحها اليائسة وانهزامها/موتها!

---

[206] د. رمضان بسطاويسي، الإبداع والحرية، ص ١٢٦.

[207] علاء عبد الهادي: النشيدة، ص ١٢٢.

الرمل قشر دمي

يفرق مني

يتلوى عطشًا من عطشي[208].

ويتماهى الإنسان مع ذاته في توجه الأنا الفاعلة:

ارم ملامحه منك!

وسطر

تحت أساريرك سرك[209].

يتوحد الصوتان حين تتخلى الأنا السلبية عن يأسها وانكسارها وتنحاز إلى الأنا الإيجابية، وتتوحد معها، فينتفي الحوار الثنائي ويتوحد في الوقت نفسه الخطاب، لكي يكلما المتلقي معا، فحين تعلن الأنا الإيجابية للمتلقي:

فانهض

ملأن يا لعربي دمك[210].

تنحاز الأنا السلبية وتعلن معها في صوت واحد:

---

(208) السابق.

(209) السابق ص ١٢٨.

(210) السابق ص ١٣٦.

ملآن دمك[211].

وتؤكد القراءة البصرية ملامح كل صوت من الصـوتين المتحاورين الأنا في انشطارها، فقد وضع الشـاعر المربـع الأبيض أمام الأنا السلبية حتى يشعر القارئ بفراغها، ووضع المربع الأسود أمام الأنا الإيجابية ليشعر القارئ باحتشـادها وامتلائها وقدرتها على الفعل. كما أسـقط الشـاعر النـداء (يالعربي) من السياق التكويني للسطر حتى يشعر القـارىء بضياعها وفقدانها لهويته وعالمه، ويجعـل دعـوة اليقظـة والنضال قضية إنسانية عامة يشترك فيها العربي مع غيره.

مقام القصيدة/الجسد/التماهي:

يقدم هذا المقام نهاية الرؤية التي تجسد حركيـة الجسـد واكتمالها في إطار التماهي بين الراوية والقرين حيث تكشف كل الأجساد مفهوم العالم الممكن، فالروايـة يؤلـف عالمـا بجوار العالم الذي يعيش فيه، محاولا ترك هذا العالم.. كمـا أنه يحاكم الخطاب النقدي القديم الذي نظر إلى الشعر نظرته

---

(211) السابق.

إلى هذا العالم الممكن الذي يعيشه الشاعر، فأصبح هو هـذا الشكل والوزن والقافية.

وعلى الرغم من أن هذا العالم ينتمي إلى عـالم ممكـن بمعنى أنه عالم خيالي فإن القرين في هذه المقامـة يتجسـد للمرة الأولى أمام الراوية:

"في هذا اليوم.. قابلت قريني وجها لوجه، بعـد فـراق طويل بيننا، وكان من عادته أن يتنمر لي، بالرغم من أنني لم أحمقه يوما، لكنه كان باش الوجه على غير عادته معي، فدهشت لذلك، ولما رأى تعجبي أخبرني أنه جفا الرواية بعد أن أمنته الكتابة، وأصبح منهوگا بها، وأنه ترك الرواية لي غير نادم"[212].

وكأنه يعلن قرب انتقاله من عالم الرواية (العالم) المعرف بالألف واللام إلى عالم جديد بعد أن أمنته الكتابة وهو يـردد من "حليب الرماد":

"ليست في عالمكم ثقوب تدخلها التواريخ"

---

[212] السابق ص ١٥٣.

وفي الحركة الخامسة والأخيرة يتطابق جسـدان: جسـد القرين وجسد القصيدة، فحين يتكلم عن القصيدة يشرح هـذا العالم الذي انتقل إليه ويجسده حين يمنح الفصول أسـماءها، ويسير بين سطوره – وكأن السطور طرق – هاربا إلى كوة من هذه المدارس إلى غربته الخاصة، رافضا شـدو البيـانو القديم، مؤمنًا بأن لا منفذ في الرخام، في السراب، في المرايا ولكن الملجأ هو قصيدتي، هذا الحرف الذي يتسامى ولا يقع في شباك أحد:

فلن يقرص القلب شدو البيانو القديم

وما منفذ في السراب، الرخام، المرايا

قصيدي له سره!

ولكنه سوف يعلو لحرفي،

لذاك الذي لم يقع في الشباك،

ويحنو على الدفقة النازفة[213].

ومن هنا كان سؤاله الأهم:

لمن أحتكم؟[214].

---

[213] السابق ص ١٥٧.

كأنه يخلق قطيعة مع العالم إلى واقعة الممكن الذي يتهجى مفرداته، ذاكرا أعماله. معجم الغين، الرغام، حليب الرمـاد، سيرة الماء، تداعيات في مقام المدى، الك صفة الينابيع، ثـم يحيل العالم المتهدم الدميم إلى عالم جميـل يحقـق وجـودا فاعلا.

أصبحت القصيدة جسده وسؤاله الوجـودي، وفرصـته، والصدى الوحيد الذي يجب أن يلجأ إليه في هذه الضوضاء، لدرجة أنه قد يكشف دماره الخاص أمام الكون، ليس من أجل أن يعلن الصراخ ولكن من أجل الخفاء:

سأغرب عن لمعتي الكاذبة،

فهذا لجثتنا فاطمئني.. إلى

وهذا دماري.. الذي

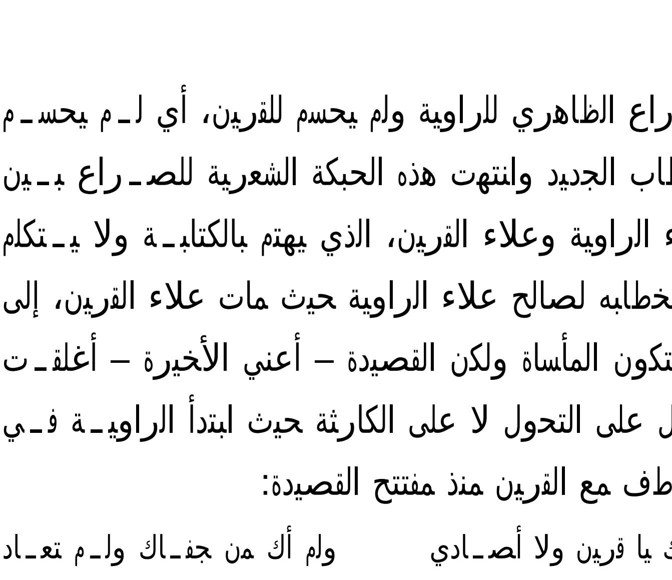
قد يبين.. لكيلا يبين [215].

وإذا انتقلت الدراسة إلى القصيدة الأخيرة في الـديوان – القصيدة العمودية – وفيها يرثى الرواية قرينه، وقـد حسـم

---

[214] السابق ص ١٥٨.

[215] السابق ص ١٦٠.



الصراع الظاهري للراوية ولم يحسم للقرين، أي لـم يحسـم للخطاب الجديد وانتهت هذه الحبكة الشعرية للصـراع بـين علاء الراوية وعلاء القرين، الذي يهتم بالكتابـة ولا يـتكلم إلا بخطابه لصالح علاء الراوية حيث مات علاء القرين، إلى هنا تكون المأساة ولكن القصيدة – أعني الأخيرة – أغلقـت العمل على التحول لا على الكارثة حيث ابتدأ الراويـة فـي التعاطف مع القرين منذ مفتتح القصيدة:

رثيتك يا قرين ولا أصـادي　　　ولم أك من جفـاك ولـم تعـاد

تدثر دفقة الشهقات صـدري　　　وكم خالعت في صحوي رقـادي

يحزن الراوية على قرينه إلى هذا الحـد، ويكتشـف أن الأمر برمته سراب:

وراوية يعيش الشعر بشرى　　　سرابا في القصيد وفـي العبـاد

ويقرر الراوية أن ينحاز إلى الكتابة وأن يهجـر الروايـة بعد أن شك فيها يقول:

فلاف روايتي في الشعر شك　　　كقد النار يـرقص فـي الفـؤاد

كأن النور شب يسِـر سـرا　　　وبش البـوح يسـلمني مـدادي

فخنت روايتي وكتبت شعرا　　　أعادي القوم أحلب في الرمـاد!

لقد تحول الراوية إلى قرين هكذا أغلق الديوان على تحول الراوية إلى قرين ولم يعلن عن الكارثة بعد موت القرين إذن لم يبق سوى الكتابة كما يعبر رولان بارت.

إذن الديوان الذي ابتدأ بالكلمة: (في البدء كنت)، وانتهـى بتحول الراوية إلى قرين بعد أن آمن بأن البوح لا يضـاهيه إلا بوح القلم، (وبش البوح يسلمني مدادي).

رحلة الشاعر ابتدأت بالحلم الكتابـة وانتهـت بالقصـيدة الكتابة حيث لم يشر الشاعر إلى شيء يدل عليـه أو يحـتكم إليه إلا دواوينه، فالشاعر تلاشى وجوده إلى جسد كتابي كما تمثله الرواية في الشعر الأخير في قصـيدة (لمـن أحـتكم) الشاعر تشظى حتى تلاشى ورجع إلى البدايـة (فـي البـدء كنت).

يرى علاء عبد الهادي كل شيء من خلال جسـده؛ لـذا يوغل فيه ويتعمقه، ويتأمله، ويفك رباطه ويفتـق احتشـاده، حتى يصل إلى الروح، وليس هدفه الجسد في حد ذاته علـى الرغم من التعامل مع الجسد بصورة متعـددة، يصـل إلـى خطابه الجسدي إلى مستوى الخطاب الصوفي على الرغم من شبقية الموضوع وكأنه يتوسل بالجسد للوصول إلى الروح.

الجسد وتحولات الذات

في

(كأنها نهاية الأرض)

يمثل الجسد عند رفعت سلام عالما رحبا، وتجربة فريدة، قادرة على المنح والاكتشاف والتأويل، حيث يستشـعر بأنـه لا رقابة على جسده وفي ظله يرى العالم، ويتحسسه ويتعرف على أبعاده، بل إن حضور الحياة مرهون بحضـوره هـو والقدرة على إدراكه، وبقدرته على التعامل مـع معطيـات الواقع، والذات عنده تتخذ الجسد وسيلة للاكتشاف والتحقـق وأداة لتفسير علاقاتهـا وحركاتهـا، تخلـق عالمـا يمـور بالمتناقضات، لا تقبله ولا ترفضه، وتسعى جاهـدة إلـى أن تعيش في ظل ثنائية مضـادة: الحيـاة والمـوت، الخـراب والازدهار، الخواء والامتلاء، بل إن رفعت سـلام يتجـاوز معايير العقل والمنطق على معنى "أن الدلالة تطول الواقـع واللاواقع، وتجوس خلال المكان واللامكان أو تتحرك فـي المعلوم والمجهول" [216] وتسعى الذات إلى اكتشاف عالمهـا

---

[216] د. محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧، ص ٣٣.

من خلال هذا التحرك المعبأ بطاقة الاصـطدام والتجـاوز، فيستطيع الشاعر أن "يجعل لحظة الصدام لحظة حياة، ولابـد من معايشتها بالرفض أو القبول، تلبس عنده تهويم إشـراقي إلى عالم الحلم؛ لأنه متشبع بواقعه إلى مرحلة التخمر، وهي مرحلة قد تؤدي إلى النضج، كما يمكن أن تؤدي إلى الفسـاد والتحلل"[217].

وفي ديوانه (كأنها نهاية الأرض) تشتبك الـذات – فـي جدلية حادة – مع الجسد بوصفه موضوعا لها، يشـير إلـى تحولاتها ومكوناتها الداخلية، ومن هنا يعلـن الـديوان عـن حركة الذات الدءوبة والجسد المتوقد في آن، كما يجعله عملا خصبا يبدو فيه الجسد راغبا في تعرية العالم من خلال قدرته المضمرة والمعلنة، تتلبسه الذات وتسعى له في آفاق متعرجة ومتداخلة أحيانًا، تطفر منه الشبقانية والرغبة فـي الارتقـاء والتوقد والتكوين؛ لذا ينحاز رفعت سلام إلى التعرية الكاملة التي تتجاوز الحياء بوصفه تعبيرا أخلاقيا – خارج السـياق والفن – وإلى التعرية بوصفها تعهرا وسقوطًا يجلب الغثيـان وتنكره الذائقة الجمالية، إلى التعرية بوصفها وسيلة لاكتشاف

---

(217) السابق ص ٣٢.

العالم وقراءة خاصة للكون من أجل اختراقه وتجاوزه عـن طريق "تجاوز الطبقات الرسوبية الزائفـة وبلـوغ الجـوهر العميق، وتسكينه في الوعي تمهيدا لتفجيره والخلاص منه.. ولولا هذا العري الكثيف ما تمكنـت الشـعرية مـن بلـوغ مستهدفاتها المضمرة التي تسعى إلى التـدمير تمهيـدا إلـى التكوين"[218].

يبدأ الجسد في الحضور في ديوان (كأنها نهايـة الأرض) من الغلاف الأمامي له حيث تؤكد القراءة البصرية انشـغال الشاعر به، فقد وضعه لوحة لصورة جسد يسبح في فضـاء تغلفه الزرقة الداكنة في الوقت الذي يبدو فيه الجسد مرتبطـاً بالظلام/اللون الأسود، ولم يظهر من أعضائه سوى قلبه الذي ينبض حبا على الرغم من تواصل الفناء والتدمير والـذبول الذي تكشفه النجوم الصفراء فالقارئ يستطيع أن يربط بـين عنوان الديوان – بوصفه منطقة ثقل دلالي – وصورة الجسد التي تشير إلى تجليات الذات.

وإذا انتقل القارئ إلى الغلاف الخارجي أي الخلفي للديوان فسوف يطالع علاقة جدلية بين النص بوصفه جسـدا علـى

---

[218] السابق، ص ١٩.

مستوى القراءة البصرية والنص المكتوب الذي يشكل معنى، والذي يتشكل عبر بنية خاصة على الغلاف، فيشير إلى هوية الجسد وعالمه وعلاقاته:

من تكونين أيتها المضيئة في الركام المنسلة قطة رءومـا إلي في عرائي لك الجراح والجسد الخاوي مـن الشـهوات كأنك الصحوة الأولى النهار الأول المطـر الشـتائي علـى طفولتي القروية طعم التوت في فمـي الغريـر، رعشـتي المراهقة البكر، صلاة أمي في الفجر، دعاؤها لي، لا بـاب فادخلي، كيف يصبح الصوت رحمة والصمت صفحة[219].

تقوم الجدلية بين ذات الشاعر – التـي تواجـه العـراء والخواء/عالم التدمير والفقر: (إلي في عرائي مـن خـلال كينونة مسكونة بالخراب وجسد لا يقـوى علـى المواجهـة والتواصل حيث لا يحمل قدرا من الوجود الحي/الشـهوة – وذات المرأة المانحة القادرة على التجاوز والفعل الإيجـابي الخلاق: المضيئة في الركام). وتنجذب ذات الشاعر إلى ذات المرأة في حاجة ملحة للحماية والحياة، بل إنها لقادرة علـى

---

(219) رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، القاهرة، مركز الحضارة العربية ٢٠٠٠.

الإيراق وكسر السكون، العطاء الخلاق، التأسيس، التكـوين: كأنك الصحوة الأولى، النهار الأول، المطر الشتائي، تتجـه هذه المكونات الدافقة إلى قطب الاستلاب/ذات الشاعر التـي تتمدد في العراء والعتمة الموحشة (على طفولتي القروية).

وتبدو المرأة في فاتحة الديوان عنصر جذب وقدرة علـى حصار عالم رفعت سلام، حيث يبدو العالم مهيأ لفاعليتهمـا، تتحرك من صمت وعتمة إلى ضجيج وضوء وامتلاء:

تقول: "صباح الخير"

ينشق منتصف الليل

عن نهار[220].

وتأخذ الذات سمة الفاعلية، وتستمد عالمها من عالم المرأة التي تتغير صفاتها وأحوالها، عن عالم الجسد عنده – كـذلك – ملتبس ومتلبس بجسد المرأة وعالمه، تلـك المـرأة التـي تفارق المرأة والأنثى، وتكشف ملامح المرأة الوطن/الأرض، الحلم المستحيل، تحمل قدرات أسطورية ومعطيات خارقـة فهي:

---

[220] السابق – فاتحة الديوان.

تأتي..

مدججة بالمراثي والمواريث والأمومة والبربري الأخير ترميهم في الذاكرة، ترعى خطاهم في جسدها أطراف النهار، تهدهد أحلامهم الوثنية آناء الليل، ينامون فيها[221].

ثم تعلن المرأة عن ذاتها وصفاتها ومعطياتها في وضوح فتقول:

أنا المرأة الغريقة

أنام دهرا من خريف

وأصحو غابة طليقة[222].

وتكشف المرأة المعبأة بالخرافة حينًا والمعطيات الإنسانية حينًا آخر عند تعطشها للشاعر، وقد توقدت في أرجائها نار الحضور الفذ والرغبة في التعين والتحقق، غير أنها تستخدم التساؤل الذي يعلن اقتراب جسد الشاعر من جسدها ودخولهما مرحلة الاحتكاك ووصولهما إلى الرغوة، وتبدأ أول مرحلة في حركة الجسد وانتقاله من الجسدي إلى الجسد

---

(221) السابق.

(222) السابق ص ١٠.

إلى الجسدانية حتى يؤكد حضور الحالة التي بها يدرك العالم وهو في أسمي حركيته وتعشقة وتساميه:

أيها الغريب. ما أتى بك بين ثديي،

في، أيها الغريم؛ جسدي مملكة على هاوية، تدخلني

فلا تدخلني، فمن أين ابتلالي الموقوت، كأني سرابك

السري لا تبلغني(223).

تشك المرأة في فاعلية جسد الشاعر الـذي يحتـك بهـا، وتكشف أبعاد الذات التي تدخل معها في جدل عميـق، فـي الوقت الذي تعلن فيه اكتساب معطيات تشي بالنفور والرفض والجفوة: (الغريب)، (الغريم)، فإن المرأة تستسـلم لحركيـة الشاعر الذي استطاع أن ينتهك الصمت والخوف، ويقتـنص حضورا شبقيا تشتهيه المرأة الرافضـة الراغبـة فـي آن، خصوصا أن الشاعر امتلك جسدها امتلاكًا تاما يقـود إلـى التوحد والامتلاء والتكوين.

تعيش الذات الأنثوية حالة من التمزق والحيرة رغبة فـي التحقيق، تبدو وكأنها تتحرك في إطار القول: (يتمنعن وهـن

---

(223) السابق.

راغبات)، ويقوم الجسد بوصفه آلية التحقق الكبرى التي تؤكد الحضور بفاعليتـه، إذ تكشـف عـن الانتظـار: انتظـار الذات/الشاعر، التي تحقق الامتلاء:

أنسل إلى غابة الوهم فضلا من السلوى الحفيفة والمراوغة الطفيفة حتى ينتهي، فهل تكفي بحـار الأرض لاغتسـالي، أيها العابر جسدي كل آن، جسدي ساهر لـك مفتـوح فـلا توقظ الغفلة والنسيان، كل ما تشـاء، لا بهجـة أو أسـى كماء فاتر في فمي، ربما أدركني اليأس والنشوة ربمـا، أو ربما، لا بأس، هكذا، فمتى متى؟ [224].

حضور الشاعر ممتزج بجسد المرأة، هذا الحضور القائم على الوعي والإدراك والانجذاب حيث البنية التركيبـة فـي النداء (أيها العابر جسدي) تكشف حالة التشوق الذي يصـل حد الغياب، في الوقت الذي يتجاوز فيه الجسد الأنثوي حركة الزمن، ويكشف فاعلية إيجابية يحققهـا الانتظـار المتوقـد للتكوين: (جسدي ساهر لك مفتوح).

---

[224] السابق ص ١١ – ١٢.

تعاني الذات عند المرأة حيرة مضنية وتواجـه الضـياع، فتكشف عن مروق جديد يمارسه الجسد والأعضاء في ظـل التردي والانهيار، وتعلن عذابات الأعضاء وأنينها وقـدرتها على استيعاب الفاعل:

معلقة في فراغها الرمادي بوهم، كلما شده أرخيتـه، كلمـا أرخاه بكيت خيبتي وضياعي، أنت الأعضاء للطعن، وحـن للنهب الجسد

أحد

أحد[225].

تستنتج المرأة قدسية الجسد وتحوله إلى اسـتهلاك ربمـا تراه شرعيا، يباركه الفرد والمجتمع، خلاقًا فاعلا فـي ظـل العقم والتردي، وفي إطار التداخل والغمـوض الـذي يلـف العالم، ويكسر كل الثوابت، بل إن الذات تستشعر بوجودهـا المتعالي في الانحراف والسقوط والعهر فتقول:

أنا العاهرة الشرعية، والشهود أبي وأمي وأبناء

السبيل، وليمة من جسد لا تشبع أو تفنى، لن أبتني لي

---

[225] السابق ص ١٢.

الوهم أطفالا من الياقوت والحبهان، أطيارا

من الرغبة المارقة،

له ابتلالي كلما راودته الفكرة الطارئة أو الخواء الكظيم

مرأة حميم

مفتوحة لما يجىء به الغيث:

نجمة راكدة،

أو

مواء أليم

أنا امرأة الصراط المستقيم[226].

تؤكد الدفقة السابقة تحولا في بنية الـذات وموقفهـا؛ لأن معطيات العالم ينتابها الانهيار والسقوط، والهزيمة والخـداع والوهم، وتؤكد المرأة أن الذي فجر في الجسد رغبة السقوط هو من له قدرة التزييف والتضليل وتعتيم رؤى المسـتقبل، وتشير بنية الفعل إلى هذا التوجه (أبتني). وفي ظل حركيـة الذات الأنثوية تتكشف معطيات جديدة هي التي أنجبت منهـا

---

[226] السابق ص ١١.

ذاتًا متحولة من (أنا العاهرة الشـرعية) إلـى (أنـا امـرأة الصراط المستقيم).

وفي مواجهة الواقع المهترئ والانهيارات المتنوعة تتعدد معطيات المرأة وتتحول الذات بل تظل حركتها فـي ممتـد، وتزداد الرغبة الشبقانية المتأججة اشـتعالا، وتفـرض هـذه الرغبة جدلية جديدة بين الجسد والروح، غيـر أن انحيـاز الذات – كما كشفت مواقع التحول السابق – إلى الجسـدانية جعلها تعاني من تخمة في الجسد وجوع في الـروح حتـى وصلت إلى مرحلة التشظي والانقسام:

أيتها الرغبة الظالمة: انفجري في،

كي أجد العزاء العذب والتبرير، أنت نجمتي الضالة أو

شمسي الضائعة

جسدي متخم

وروحي جائعة

فمن يعقد الصلح بيني وبيني؟ خصمان لدودان حميمان[227].

---

(227) السابق ص ١٣.

يكشف الاستفهام حالة التمزق التي تعـاني منهـا الـذات ويبدو أنها ملازمة للذات الأنثوية عند رفعت سلام في الوقت الذي تعتمد فيه الفقرة على بنية تركيبية تتشكل صياغيا عبر ثنائية ضدية، وتؤدي هذه البنية دورا دلاليا سواء أكان ذلـك في بنية مستقلة مفردة: جسدي – روحي، أو بنيات تركيبيـة تعتمد على التثنية مثل: ادودان حميمان، وفي هذا التوظيـف يكون "الخطاب قد خرج بها من دائرة التعامل المألوف التـي يقدمها المعجم إلى دائرة التداخل التي تذيل حـدة المفارقـة، وتعاد تلغي الثنائية فتشكل بنى طارئة تجمـع بـين التضـاد والتوافق على صعيد واحد"[228].

ويعتمد الديوان في تشكيله على ثنائية الذات، أي: جـدل الذات ممثلة في الشـاعر والـذات الأنثويـة الممثلـة فـي المعشوقة/الوطن، حيث تحتل كل ذات موضعا تتحرك فـي أرجائه محققة رؤى ودلالات متنوعة، وتتبادل الذات الأنثوية والذكورية المواقع والأدوار ويقرأ كل منهما العالم بمعطيات الجسد الذي يتجلى في صور عدة.

---

[228] د. محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص، ص ١٠٣.

وتتجلى الذات عند رفعت سلام عبر حركية دائمة ولكنها تشي بالسلبية في النتيجة، غير أنها تكشف معطيات مهترئـة مملوءة بالخواء والعقم في تكوينها على الرغم من انتمائهـا إلى ثنائية تكوينية في هويتها:

أنا البربري الرحيم

أحمل في جعبتي سلالتي البائدة

أحمل في سريرتي وردة راكدة

أحمل في دمي النطفة الكاسدة [229].

وعلى الرغم من أن القراءة البصـرية تؤكـد حضـورا اجتياحيا للذات حيث احتلت صدارة الخطاب في الوقت الذي استخدم فيه الشاعر البنط الطباعي أكثر بروزا وسمكًا وعندما تتحرك القراءة من مطالعة هيئة الذات إلى فعلها يبدو العـالم في مواجهتها قاسيا صادما، في الوقت الـذي تتكشـف فيـه معطيات الذات السلبية والانهزامية التي تحملها في تكوينهـا (أحمل): سلالتي البائدة، وردة راكدة، النطفة الكاسدة.

---

[229] رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ١٧.

وتكشف الذات عند رفعت سلام عن عالم يمور بـالخواء والعراء والمـوات، بـل إنهـا تواجـه القسـوة والتـدمير والانهيارات المتعددة، فيبدو سمتها الانهزامي، فتـرى فـي حضورها غيابا وبلاء، إنها تتحرك في أفق السلبية وتنحـاز إلى الفراغ وقد فقدت كل وسائل النجاة والحياة في آن:

لا شراع لي، لا دفة لا مجداف، إلى براح نباح، مـا الـذي يعقرني؟ دعوني دعوني طافيا نائما، فنومي رحمة رحبة،

وصحوي ابتلاء

سيد العزاء

في يدي المواقيت الجاهلة

في خطاي غربة ذاهلة

فاتركوني:

سيد الشموس الآفلة[230].

تستسلم الذات عند رفعت سلام إلى التقهقـر والحضـور المنكس الضائع، وتفتقد القدرة على الفعلية الإيجابيـة علـى الرغم من جدلية الذات الأنثوية ودخولها في معترك الفعـل

---

[230] السابق ص ٢٤.

غير أن ذاته تسير إلى ضياع وخراب وهباء، بـل إن كـل خطوة يخطوها فهي إلى سراب:

سرب نساء يقودني إليها، خارجا من ظلي وسيرتي،

افتضضن براءتي، مضين نحو الغرب، وهيئتي إلى

القارعة

شهوة ضارعة

إلى الهباء. رصاصة صائبة أو شظية جائعة

أنا الرمية الضائعة [231].

وحين تتحرك الذات فإن حركتها محكوم عليهـا بالفنـاء والتدمير، ترسم عالمها المعتم الخرب:

كأنني ملك الوقت، أسوطه إلى الوراء إلى الوراء، لا

أماما، خلفي بخطوتين أو دهرين لا فرق، أخطو وئيدا

وئيدا، باطل كل شيء ساخر ماكر، فالهوينى عبرن

أو عبرتهن إلى البلاد الخراب

وكل خطوة سراب [232].

---

[231] السابق ص ٢٧.

وإذا كانت طبيعة الذات في شعر الحداثة ذاتًا مراوغـة – بمعنى أنها "تستعلي أحيانًا، وتتدنى أحيانًا أخرى، تميل إلـى الانغلاق أحيانًا، والافتتاح أحيانًا أخرى، وتسـعى للخـلاص أحيانًا، وتستسلم أحيانًا أخرى [233]- فإن الذات عند رفعـت سلام تتحرك في اتجاه الانهيار والانهزام والرفض ولا ترى في عالمها إلا الخراب والخوار، ويقوم الجسد – في بعـض المواضع – بالكشف عن السلبية والفراغ وحتى الروح وهي تأتي متلبسة ذاتها مع الجسد تسعى في الاتجاه نفسه فالشاعر يصرح:

قلت: جسدي خائب وروحي ليلة

فاترة صالحة للقتل الجميل[234].

وتكشف الذات معطياتها الخاسرة من خلال انتسابها إلـى الجسد والروح اللذين ينحازان إلى الموت والنفـور، ولكـن

---

[232] السابق ص ٢٧ – ص ٢٨.

[233] د. محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، القاهرة، دار الشروق ١٩٩٩، ط١، ص ٢٥.

[234] رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٢٨.

أعضاء الجسد تختار اتجاه الفاعلية والـرفض والتحـريض رغبة في الخروج على الواقع:

وجهي: صرخة في قافلة الأرض

وأعضائي عويل[235].

وعلى الرغم من اتخاذ خطوة في اتجاه الإيجابيـة فـإن الذات لم تزل تعاني القسوة في ظل امتلاكها إدراكًـا حـادا للعالم، ويبدو الجسد - بوصفه وسيلة العلاقة مـع العـالم – مختبرا لفاعلية التدمير/الجراح، التي تشير إلى وجـود ذات تتماهى معه، وتتلبسه آن الحضور، فالجسد هو حامل الـذات وكل منهما يوجدان في المجتمع. و"حضور الذات في العـالم هو حضور لأجساد في العالم أثناء عملية التفاعل ويصـاحبه من إنجازات للذات في تفاعلها مع العالم، أو فشل ينتج عنـه الوصمة الجسدية أو الخجل أو الشـعور بـالإحراج الـخ.. الأمور التي تقلق الذات في حضورها في العالم"[236].

يشير رفعت سلام إلى ذاته بقوله:

---

[235] السابق.

[236] أحمد زايد: الجسد والمجتمع استكشافات في النظرية الاجتماعية، ص ١٠.

خاويا إلا من الجراح أمضي خجولا، مترع إلى حافتي
بالخائرات، أجادت الهراء في الليل القليل والكلاب
النابحة، زادي الصمت، سلاحي البصيرة الجارحة [237].

وتقع فاعلية الذات على الجسد الذي يفارق رغبته في التكوين، بل يقف في منطقة السلب، وقد وقفت الذات الذكورية عند رفعت سلام في مواجهة الذات الأنثوية/الوطن التي انتابها العقم والجدب/التدمير:

أفرغ جسدي من النساء، وضوئي قبل الصلاة فيك،
فافتحي الأبواب أدخلها جميعا، صلاة جماعة فرض عين
على الأعضاء، طاهرا بلا عورة أقيم راكعا ساجدا
وكل لمسة باب إلى جنة وجحيم [238].

ويتحرر الجسد من سلبيته وفردانيته ويتجه إلى الحركية/الإيجابية رغبة في الحضور والتوحد، وتسعى الذات في تحول واضح – إلى تحقيق رؤية الجسد: فتفارق سلبيتها وتدميريتها وإحساسها المفرط بالمهانة بالهزيمة إلى التعالي

---

[237] رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٢٨.

[238] السابق ص ٣١.

والسمو والقدرة على التجاوز والتأسيس والتكـوين، فـالمرأة تؤكد فاعلية الذات الذكورية التي تحولت إلى طوفان جارف:

تشهر لي الشهوة

الشاهقة كلما دخلتني هدمت سورا، وأطلقت طيورا

مأسورة كسيرة كلما نلتني[239].

تتخذ الذات الذكورية موقفًا إيجابيا؛ فتمنح الجسدين فرصة التعرف التامة التي تمنح كلا منهما فرصة التحقق والاكتمال والتوحد بالجسد الآخر:

سأعرف بعد طلقتين أنك

جسدي وأني جسدك، فكيف يتسال البرابرة والقبيلة

العابرة، اخلعيهم خارج الأبواب[240].

يشكل الانتظار الإيجابي بنية الحوار بـين ذات الشـاعر وذات المرأة العاشقة/الوطن، فالشاعر قد فارق خواءه رغبة في الشعور بالامتلاء وخصوصا وأن الجسد معبأ بـالتكوين وأن الذات لها تحول أساسي "تحاول بـه أن تـتخلص مـن

---

[239] السابق ص ٣٣.

[240] السابق.

طبيعتها الفيزيائية، حيث تستحيل إلى تجريد خالص، يتيح لها قدرة واسعة على مواجهة مواقفها الحياتية المباشـرة، لأنهـا تمتلك – بالتجريد – خاصية الامتداد الزماني والمكاني، على معنى امتلاكها ديمومة إدراكية بالغة التعقيد"[241].

وحين يتساءل الشاعر عن هوية الانتظار والاختيار:

من تريدين يا امرأة الصدفة الكامنة في السهو المريب؟[242].

تؤكد المرأة انتظارها الإيجابي وتكشف رغبتها ووعيهـا في التعرف والحضور الخاص من خلال حوار وجودي مـع عاشقها:

أنت، يا سيد انتظاري العصيب،

ما آيتك؟

عرفتني لما رأيتك، رأيتني لما عرفتك،

فما آيتي؟

إنك لي: يا بارئي وقاتلي، كلما دخلتني خلقتني، كلما خرجت مني قتلتني[243].

---

[241] د. محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، ص ٢٧.

[242] رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٣٣.

لقد دخل الجسد – في الدفقة السـابقة – مرحلـة العشـق الداخلي "بوصفه نقطة تفجر الرغبة في تكوين واقـع جديـد بديل عن ذلك الواقع المنذر بالأفول الذي مارست معه كـل ما استطاعت من تدمير"[244].

وقد تخطى الجسد الحضور الفيزيائي المتعين إلى حضور خارق له معطياته، يعتمد على التوحد والامتزاج، حتـى إن الشاعر لم يستخدم إشارات حوارية إشارة إلى الفصـل بـين الصوتين المتحاورين، ولكنه شكل النص بعفوية تامة، حتـى إن القارئ حين تقع عينه على النص فإنه يحار أي الصوتين يتكلم؟ وهذا ما يشير بصريا إلى تداخل الـنص وامتزاجـه وتداخل العلاقة جسديا التي تصل حد الحياة والتماهي.

ويواصل الشاعر إدراكه الحاد في اكتشاف فاعلية الـذات عن طريق الجسد، حيث تخرج المرأة من الـوعي بوصـفه إدراكًا للوجود إلـى الاحتكـاك الجسـدي بوصـفه تكوينًـا وصيرورة وتحولا من السلب إلى الإيجاب، وبـين السـلب والإيجاب لم يكن أمام الشعرية إلا أن تحاول عقد نوع مـن

---

(243) السابق ص ٣٣ – ٣٤.

(244) د. محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص، ص ١٤٠.

المصالحة التي تحاول بها إخراج الجسد من دائرة الوجـود وتحريره من قيود الزمان ليحلق في آفـاق المطلـق، هـذه المصالحة تخفف من حدة التصادم من ناحية، وتتيح مسـاحة للبهجة الزائفة من ناحية أخرى"[245].

ومن خلال معطيات الذات الذكورية التي تمـنح الوجـود كما أشارت المرأة، يعترف الشاعر أن وجوده يتحقق في ظل حضورها القادر على المنح والخصوبة والخروج، وتتحـول من الوعي والمعرفة إلى الممارسة، ويفاجئ الجسد ذاته مـن الخارج في أثناء ممارسته لوظيفة المعرفة يحاول أن يلمـس نفسه لمسا، فهو يرسم "نوعا من التأمل" وسيكون هذا كافيـا للتمييز بين الأشياء التي أستطيع القول: إنها "تلمس" جسـدي عندما يكون عديم الحركة، ولا يفاجئ الجسد ذاته في وظيفته الاستكشافية ومع هذا فالجسد موضوع عاطفي بينما الأشـياء الخارجية هي ما يتمثل لي فقط[246]. ولكـن المعرفـة عنـد

---

[245] السابق ص ١٤١.

[246] نقلا عن د. مجدي عبد الحافظ: الجسد الإنساني بين مدارس الفلسفة وفنومنولوجية ميرلوبونتي، مجلة إبداع، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٩٧. ص ١٠٧.

الشاعر قد تجاوزت فعل اللمس الذي يؤكد وجود الأنا إلـى مرحلة اختراق الزمن المطلق واحتواء يمكـن الـذات مـن اكتشاف طاقاتها ورغبتها الممتدة في التواصل مع الأنت عبر تداخلية يقوم الجسد فيها بدور حيوي، وهنا تشـير الفلسـفة الفنومنولوجية إلى أن "الجسد عنـد انسـحابه مـن العـالم الموضعي، سيمد الخيوط القصدية التـي تربطـه بمحيطـه، وأخيرا ستكشف لنا عن الذات المدركة كما ستكشف لنا عـن العالم المدرك"[247].

يشير رفعت سلام إلى تداخلية الجسد وتأزمه في علاقتـه بالآخر:

عرفتك أنت، أنت لي آية الأوان

وردة النسيان

تخرجين من ذاكرتي

إلى جسدي

كشمس الاستواء

ترشقين قلبي بنجمة عفوية، بطلقة الأمان

---

(247) السابق ص ١١٠.

تدخلين:

آية بلا برهان[248].

ثنائية الجسد:

يعني بثنائية الجسد العلاقة بين الجسد الذكوري والجسد الأنثوي في إطار جدلي بينهما - كما كشفت الدراسة من قبل ثنائية الذات – فالجسد عند رفعت سلام مضطرب ينحاز إلى الشعور بالاغتراب والسكون وعدم القدرة على التدفق والانغلاق، وأحيانًا يتوق إلى الامتلاء ورغبة التكوين والتوحد حين تمتد آلية جاذبية الجسد الأنثوي تتفجر فيه رغبات مكبوتة وطاقات فاعلة؛ فهو يعترف بتلك العلاقة التي تمنح الجسد النمو والحيوية والانطلاق في زمنية ممتدة:

أنا صبي الفصول الأربعة

أكبر في جميع الاتجاهات

نحو

جسدك[249].

---

[248] رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٣٤.

[249] السابق ص ٥٢.

ويكشف عن جسد المرأة الفاعل القادر علـى الاصـطياد والمانح للآخر حضورا فذًا:

جسدها حقل من الفخاخ المنصوب

أفتعل النسيان

أغمض عيني

أقفز[250].

وتمارس المرأة فاعليتها وتحضر حضورا علـى جسـد الشاعر الذي يدخل متاهة عميقة:

صوتها

يزحف في جسدي

بلا دبيب

أقتفي أثره

لا أصل[251].

---

(250) السابق.

(251) السابق ص ٥٤.

ويعترف الشاعر بأن معطيات المرأة الجسدية قادرة على كسر الجمود الذي يلف الشاعر، تحقق في جسده وجودا حيـا خصبا، تعيد ترتيب أزمنته الحية، وتوقظ نشوته النائمة:

يداها تفجران الينابيع النائمة

يدان تربتان

تبعثان من موت كظيم

وتشعلان

مرأة من جحيم

تضرم النار في حشائشي الهشيم

توقظ في جسدي الصحو الأليم

كأنها رصاصة الرحمة

أو

شمس القيامة[252].

---

[252] السابق ص ٥٤ – ٥٥.

ويكشف الشاعر حالة التماهي والامتزاج بين جسد الشاعر وجسد الأنثى، حتى وصل إلى حالة التوحد التام، فلا وجود لأحد الجسدين إلا بالآخر وافتراقهما موت:

حينما أخرج منك،

يحزن جسدي

حتى الموت[253].

التداخل والاحتكاك والامتزاج الذي يصل إلى حد التلاقي الجنسي يساوي الحياة، وهناك علاقة تبادلية في بنية الزمن المضاد: أخرج -> أموت، فالتوقد والاشتعال شعور بالامتلاء والوجود، والخواء والسكون موت" إن الإنسان بوصفه كينونة متوقدة بالحدة الحسية والكثافة العاطفية هو الرد الوحيد على الموت"[254].

الجسد عن رفعت سلام جسد احتكاكي لا يميل إلى الانغلاق والانطواء بل إنه يكبر ويتسع بفعل جسد الآخر،

---

[253] السابق ص ٦٢.

[254] كمال أبو ديب: معلقة امرئ القيس (الرؤية الشبقية)، فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس ١٩٨٤، ص ١٠٤.

ويموت إذا فارقه، يتعرف على العـالم بـاللمس والتشـمم، فالجسد عنده هو حدة وعيه المتوقـد، هـو الوجـود الحـي "إن خاصية جسدي تكمن في أنه حضور مباشـر، فجسـدي الخاص يلازمني على الدوام، بعكس الأجسام الخارجية التي يمكنها الغياب عن بصري، كما أنه يمكن لـي أن ألمسـه.. فأصبح لامسا وملموسا في الوقت نفسـه. كمـا يمكننـي أن أحركه كما يحلو لي بشكل مباشر"[255].

التوقد الدائم يميل إلى انتظار وإعادة تكوين، انتقـال مـن السكون إلى الحركة، من الموت إلى الحياة خصوصا حـين يكون الانتظار للمرأة المخلص التي تصبح الفراش والحراب والوجود:

أيتها الأنثى

المجبولة من حناء،

أنتظرك

كل صاعقة

---

(255) د. مجدي عبد الحافظ: الجسد الإنساني، إبداع، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٩٧، ص ١١١.

هل أنت يقظتي الأخيرة؟

دثريني

أنت جهتي الأصلية

أينما أولي وجهي

فأنت

أنت بيتي،

فيه أصحو وأنام

فيه أصرع الكلام[256].

الشاعر محمل بالنبوءة والوعد والمرأة سكنه الدائم الـذي يجمع معطيات وجوده، هي قبلته التي يولي شطرها دائمـا، ويشعر الشاعر بالطمأنينة والهدوء في رحاب المرأة العاشقة، وقد كشفت البنية اللغوية والصرفية عن ملمح السكون فـي: أنام – الكلام.

وتبدو المرأة منتظرة انتظارا إيجابيا، يخلصها من واقعها المتردي ويقوم الشاعر بدور المخاص الذي ينعقد عليه الآمال والأحلام والوجود:

---

(256) رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٦٤.

أنصب فخاخًا لنفسي

كي أقع فيها،

وأنتظرك

يا صائدي المتواطئ[257].

إن فعل الذات يتحرك في اتجاه الانتظار الذي يمثل لهـا حياة، فهي لا ترغب في الخروج على قانونهـا وتحـاول أن تحجب نفسها وتلتزم بالانتظار مهما كانت عواقبه.

الجسد بين الانتظار وتداعيات الرغبة:

انحازت الحداثة الشعرية إلى الحرية التي تمـنح الـذات فرصة اكتشاف نفسها، واكتشاف العالم، بل إنها – أي الذات – دخلت معتركًا وكسرت كل الحـواجز التـي تحـد مـن انطلاقها، وتحددها في آفاق مفتوحة لا نهائية، كما انحـازت الحداثة إلى الانتظار الإيجابي الذي يعتمـد علـى الحركـة والفعل رغبة في التكوين؛ لذا منحت الشاعر التدفق المستمر المتجاوز حدود المقدس الفني والقيمي واعتبرت الجمالية هي معيار التعامل مع الأشياء فليس هناك ما هو مدنس، خـرب،

(257) السابق ص ٦٧.

مشوه، قبيح، أو مقدس جميل بنفسه، وإنما السياق هو معيار الجمال والقبح.

لقد تخلصت شعرية الحداثة من النظرة الدونية التي ترقب الجسد، وتعاملت معه على اعتبار أنه عالم مليء بالحيوية والأسرار والطاقات بوصفه معيارا للوجود، وانتقلت به من مرحلة الوصف إلى مرحلة الحركة/الممارسة الحيوية، الاكتشاف في الوقت الذي تخلصت فيه الذات من سكونيتها وفتورها إلى مرحلة الاشتعال، وكشف طاقات الجسد، وتعرية أعضائه، ورؤية ما فيه من فاعلية وخصوبة تحول البوار إلى إيراق واخضرار.

أضفت الحداثة الشعرية على النص الجسداني حالة من اللوعة والاحتشاد تتكون عبر بنية تتفجر لوعة وألما وإيماء، إنها حالة التماثل والالتحام بين شبقية الحالة وشبقية النص. لقد تجاوزت الشعرية التعري المزري الذي يجعل الأعضاء صامتة، محنطة، مقززة تجلب الغثيان لأنها معزولة عن الحالة/التصوف.

ويرى البعض أن مثل هذه الكتابات التي تولي اهتماما بالجسد وعالمه ينبغي فيها أن نعود إلى نية الكاتب عند تقديم

أعماله والكيفية التي تم بها ذلك، وما يتوسل به من معطيات تصل بالمتلقي في النهاية إلـى الـرفض أو القبـول، إلـى استنباطات لا يمكن الجزم بها[258].

في تصورنا أن العودة إلى نية الكاتب في إطار النقد الفني الجمالي ليس ضروريا؛ لأن النقد تجاوز هذه الخطوة وأصبح النص هو المعنِي بالتحليل والتأويل من خلال أدواته الفنيـة ومعطياته الجمالية، لذا ينبغي أن نعود إلى السياق، النص ولا شيء خارجه.

في ديوان "كأنها نهايـة الأرض" تقـوم بنيـة الحضـور والغياب بدور مهم في تشكيل رؤية الشاعر الجسدانية للعـالم من خلال تحولات الذات وبنياتها، فهناك بنية تسيطر علـى موضع ما في النص ثم تغيب، وبعد مرحلة من انبناء الديوان عبر مستويات عدة مختلفة تعود هذه البنيـة للظهـور مـرة أخرى فيها حالة الانتظـار التـي تشـكل أفـق كـل مـن الأنثى/الوطن والشاعر المحب، فالمرأة متحرقة تطفر شوقًا،

(258) د. عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة في السرد النسائي، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٣، ص ٢٨ – ٢٩.

وتتلاوى رغبة، وتحتدم شـبقانية، وتتغيـر مواضـع اللهفـة والانتظار للتحقق والتداخل والامتزاج والارتقاء رغبـة فـي الخروج من عالم السكونية والصلابة إلى عـالم الخصـوبة والحيوية، وتتشكل مواضع عدة في الديوان عبر بنية الرغبة أو ما يمكن تسميته بالبنيـة الشـبقية التـي تحـول اللغـة، المعنى،/القيمة إلى اللغة الحالة المعبـأة بطاقـات عرفانيـة صوفية تشتعل مفرداتها ومقاطعها روحيـة وشـبقانية بـين المعشوقة والعاشق حيث "إن التحام أجساد العشاق تدوم على المستوى الروحي بسبب الرغبة التي يحسون بها، أو لأن هذه الرغبة هي استهلال الالتحام الجسدي"[259].

تكشف الرغبة عن حضـور جسـدي يتسـم بالحيويـة والانطلاق والرغبة في الاكتشاف، فالرغبات "تشـكل بنيـة الجسد الداخلية، تلك التي تتفاعل مع الأطر الثقافية المحيطـة

---

[259] جورج ماتاي: التحليل الفينومينولوجي للرغبة الجنسية، ترجمة: غادة الحلواني، مجلة إبداع، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٩٧، ص ١١٩.

لتنتج شكلا متميزا لحضور الجسد في العالم أو قل بوجـوده في العالم"[260].

تقع الأنثى في منطقة الانتظار، وتأخذ هيئتها، وتتحـرك ذاتها في اتجاه الانتظار الذي يهدهد كيانها، ويفتح أفق اللوعة والأنين، ويكشف عن جوع وحاجة ماسـة إلـى الاحتكـاك والتداخل من أجل الوصول إلى الامتزاج والتوحـد، فيقـدم الشاعر صورتها المهيأة للانتظار:

مرأة آفلة

أرمم في الشمس أعضائي

وأجلو أنوثتي إلى الليل

في انتظار اللحظة المخاتلة[261].

وتنحاز الذات – في ظل الانتظار – إلى عـوالم الحيـرة والقلق؛ لذا تنتشر بنية التضاد التي تكشـف عـن الانتظـار والرغبة في الخلاص من السكون والواقع الخرب:

---

(260) أحمد زايد: الجسد والمجتمع، إبداع، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٩٧، ص١٠.

(261) رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٣٨.

لا أمد اليد، لا أكفها، أذهب أم أجيء، انتظارا لما يساقط

من مخاب الصدفة المارقة، أو ما يجـيء بـه القطـار الجنوبي،

من تكون أيها القادم في الثلاثين من فبراير المرير؟[262].

ولأن المحبوبة/الوطن تشك في إمكانية تحقق الانتظار، بل إن الواقع يشير إلى سلبته، يستخدم الشـاعر الإشـارة إلـى التزييف والتقليل وعدم التحقق وتجـاوز الـزمن الـواقعي والخروج عليه؛ حيث تتساءل المحبوبة عن قدوم المخلـص المحبوب وقد انحازت إلى تاريخ خاص سري يقارن حركية الزمن الفيزيائي المعروف (في الثلاثين من فبراير)، ثم يقوم الحوار بدور مهم في كشف هوية المنتظر[263]:

أنا رهانك الأخير[264].

وحين تكشف المرأة زمن الانتظار:

انتظرتك تسعة آباد ودهرين[265].

---

[262] السابق.

[263]السابق.

[264]السابق.

[265]السابق.

يعلن المحب زمنه الخاص للمحبوبـة، زمـن الاكتمـال والتماهي وهو ما جعل الانتظار طويلا:

- **حتى تكتملي لي**[266].

في إطار عالم تسوده الشبقية المفرطـة العنيفـة تكشـف المرأة عن حالته التي يسكنها التوتر والتوقد لتواجه الخمـول والسكونية التي يتحرك في إطارها المحبوب المنتظر الـذي تعلق عليه الآمال، آمال التحقق في الوقت الذي تشير فيه إلى مواضع العنف والولاء وعدم الخيانة، إنها أمام لحظة شـبقية تواجه من خلالها العالم، يكون الحـب فيهـا قـادرا علـى المواجهة والتغيير:

لك اختزلت أنوثتي حتى صراخ الجوع والشبق الأليم، لك الصهيل والهديل والأنين والحنين، أنا عبادة الشـمس أراك حين لا أراك، أتجه إليك حتى لا تراني، شـمس ذهـولي قبلتي الوثنية وهطولي، أجيء خاوية من الغريب، استباحني ما دخلني، لمسني، مسني، بكرا أتيت إلـى الجنـوب كـي تراني، تفتضني بعد ٧٣٠٠ ليلة من مراوغة ونكاح[267].

---

(266) السابق.

(267) السابق ص ٣٨ – ٣٩.

التمرد على الواقع الصلب الساكن الباطش يحتاج فـورة واحتداما جسديا للخروج من أزمته، وتغيير الزمن المطلـق إلى زمن خاص تتعرى فيه المرأة تعرية كاملة تستمع إلـى الأعضاء وأنينها وحركتها وألمها وعنائها وعطشها وجوعها الشبقي، وقدرتها على التجاوز والتدفق والاحتواء رغبة فـي مواجهة القسوة والبطش والانهيار والتردي، مواجهة الريـاح المتلاطمة والعواصف، في ظل هذا كله يصـبح الاحتمـاء بالجسد أمرا حتميا في إطار الوعي والمعرفة واليقين بقدرات الإنسان وحريته في التعامل مع جسده ولغته وخلاياه.

لقد امتلأت الأنثى/الوطن بالجسارة وانحـازت لقـدرات الذات الفاعلة، ممعنة في حالة شـبقها التـام القائمـة علـى الانتظار حتى لكأنك ترى أمامك وأنت تقرأ امرأة تتلوى من فرط الهوى والشبق لها لغة خاصة وحنين خـاص واختيـار خاص لعاشقها، المنتظر، فهي تكشف حضورا أليفًـا يفـارق اللقاءات الاعتيادية وقد استخدم الشاعر في هـذا الضـجيج الجسدي بنية الإثبات والنفي في آن (أراك)، (حـين لا أراك) بنية الحضور والغياب، (أتجه إليك حـين لا ترانـي)، هـذا التكوين البنائي يشهد حضرة صـوفية كمواقـف التعـري،

ويموت هذا التجلي كلما أوغلت الذات في معرفتهـا بنفسـها وبجسدها فيتحول الحضور المفرط إلى غياب مماثـل، إنهـا بهجة خارج قانون التعيين العقلي القاصر وارتقاء في منـاخ العرفانية الصوفية.

ويصبح الجسد هو ملاذ المرأة المحتدمة الفـائزة الـذي يتحقق في ظل الحبيب المنتظر/المخاص من رقـدة المـوت الذي يخاص جسدها من سكونه وغفوته ويبعث فيه الحياة:

اك يصحو جسدي من موت، أريقه عليك

عارية من العري، فارتع في، جـوعي كـافر وعطشـي لمائك

شيطان رجيم

جسدي من حميم

نافر، مستقر

يفضني، يأكلني إليك.. إليك

يوقظني من موتى الرحيم[268].

---

[268] السابق ص ٣٩.

كشفت المرأة عالم جسدها وهي تقرأ خلاياه خليـة خليـة وعلاقاته، حيث أشارت إلى وجود علاقة حميمة تجمع بـين الموت من جهة والشبق من جهة أخرى، على اعتبار أنهمـا وجهان لعملة واحدة، حيث الموت "عودة إلى جسـم الأرض في اتحاد معها، والجنس هو انصهار مـع جسـد الأرض – المرأة، واتحاد تام معها كذلك، إن ما يتولد عن أحدهما مـن كثافة شعورية ونقاء فائق يجد مثيلا له في كثافة ونقاء فـائق يتولد عن الآخر" [269].

إن ما يعانيه الجسد من إهمال وخواء وطول انتظار يبدو موتًا، واليقظة والتوقد والاشتعال هي المقدمـة الضـرورية للخروج على الموت وتجاوزه، فالشعور بالامتلاء حياة والألم العاطفي تطهير، "فالإنسان الذي يحب يشعر بانتقاد الحب بشدة أكثر من شدة الرغبة الجسدية يجب ألا ننسى أبدا أنه بـرغم وعود الحب الرحيمة فإن جوهرته الأولى هي أحـد أشـكال الاضطراب والألم. إن الرغبة الجنسـية المحققـة لنفسـها تستحث تهيجا عنيفًا هائلا حيث إن السعادة المتضمنة منه قبل

---

[269] كمال أبو ديب: معلقة امرئ القيس (الرؤية الشبقية)، ص ١٠٤.

أن يكون سعادة مستمتعا بها عظيمة جدا. بحيث تكون أكثـر شبها بنقيضها ألا وهي المعاناة" [270].

وتتداخل حالة الانتظار مع حالة الاحتواء رغبة في التوحد الذي يتحرك في إطار الحلم إذ تبدو المرأة/الوطن على ولائها على الرغم من عدم التحول من السلبية لدى الأنثى وتتحرك في إطار شبقي تام يطفر باللوعة والألـم واللـذة، حتـى إن التعري التام تحول إلى مضاجعة تامة، انتقل من الاحتكـاك إلى التداخل إلى التوحد في الوقت الذي تتناثر فيه معطيـات الخصوبة والنماء. إنها لحظة الغياب حيث "تصـبح لحظـة خارج الزمن وفوقه تدور في مدار بعيد لا تطولها يد، إنهـا تصبح مطلقًا" [271].

يعلن رفعت سلام عن حالة التوقد والتماهي بين جسـدين محمومين صارا جسدا واحدا في ظـل الاحتكـاك ورغبـة التشظي والغياب، يقول:

جسدك بيتي، فأغلق الأبواب والنوافـذ، خـارج: نبـاح ورصاص، من أين يأتي وشيش البحر وصـوت الكـروان،

---

[270] جورج باتاي: التحليل الفينومينولوجي للرغبة الجنسية، ص ١١٩.

[271] كمال أبو ديب: معلقة امرئ القيس، ص ١٢٣.

صرخة الإوز البيتي وصيحة الديك في المساء، سماء لازود تومئ من شباكنا، وجسـدي لـك محاـول مباـول، بيتـك الحلال، ولا حرام في، لك انتزعـت الأبـواب والنوافـذ، لا مصاريع لا مفاتيح، أنى شئت، بمائك تنمو أعضاء جديـدة كلما ولجتني، لماذا تأخرت طـويلا؟ أنـا المـرأة المـرج كلما لامستني أساقطت أعنابا ورمانًا، كلما هززتني اقطفني والقفني، لا معلقة بـين الشـهوة والقطـاف تلعـب بـي الرغبة الماكرة [272].

تقوم الذات الأنثوية بإعلان رغبة الحماية التي تحولت من إطار الحلمية إلى الفعل/الواقع، في الوقت الذي اتسـع فيـه مفهوم الجسد ليصير مملكة خاصة ويحتوي المكان (جسدك) = (بيتي) في الوقت الذي يهيمن فيه ضمير الخطـاب علـى بنية الحوار رغبة من المرأة في حصار عاشقها حتى يتحرك من السلبية إلى الإيجابية ويتخذ قرارا فاعلا (أغلق)، غير أن الذات الذكورية تستجيب لفاعلية الجسد في ظـل حصـارها الممتد (كلما لامستني أساقطت أعنابا ورمانًا) بل إنها تخضع

---

[272] رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٤٠ – ٤١.

للإيراق النمو والحياة كلما توحد الجسدان وغابا في رغـوة التوحد.

ويطرح الشاعر صيغة شبقية فائقة الرغبة والتشوق إلـى التوحد والامتزاج والخلاص في إطار انتظـار معبـأ بلغـم الأنوثة المانحة إن صح التعبير (جسدي لك محاول مبلـول). حتى تتحول الرغبة في الإقامة الدائمة والاحتماء عن طريق التماهي والتولد (جسدك بيتي) فقد تحولت إلى (جسدي بيتك) وعلى الرغم من الجسدانية المفرطة والشبقية الملتاعـة فـإن ذلك يكشف لوعة روحية في الآن نفسه. "إن ما يبحث عنـه العاشق في المرأة التي يهيم بها ليس هو المرأة في حد ذاتها؛ لأن العاطفة المتأججة تكون غامضة مشوبة بـالقلق، وتقـع تحت سيطرة نوع من الخلاص الروحي، ولم تعد المرأة ذلك الشيء الذي يريد عناقه، بل هي الواقع الغامض غير المرئي الذي يلتمع في داخله، فالرغبة هنا ليست مواجهة نحو الجسد بقدر ما هي مواجهة نحو شيء آخر وراء الجسد حيث يجـد العاشق فيه الخلاص والنجاة" [273].

---

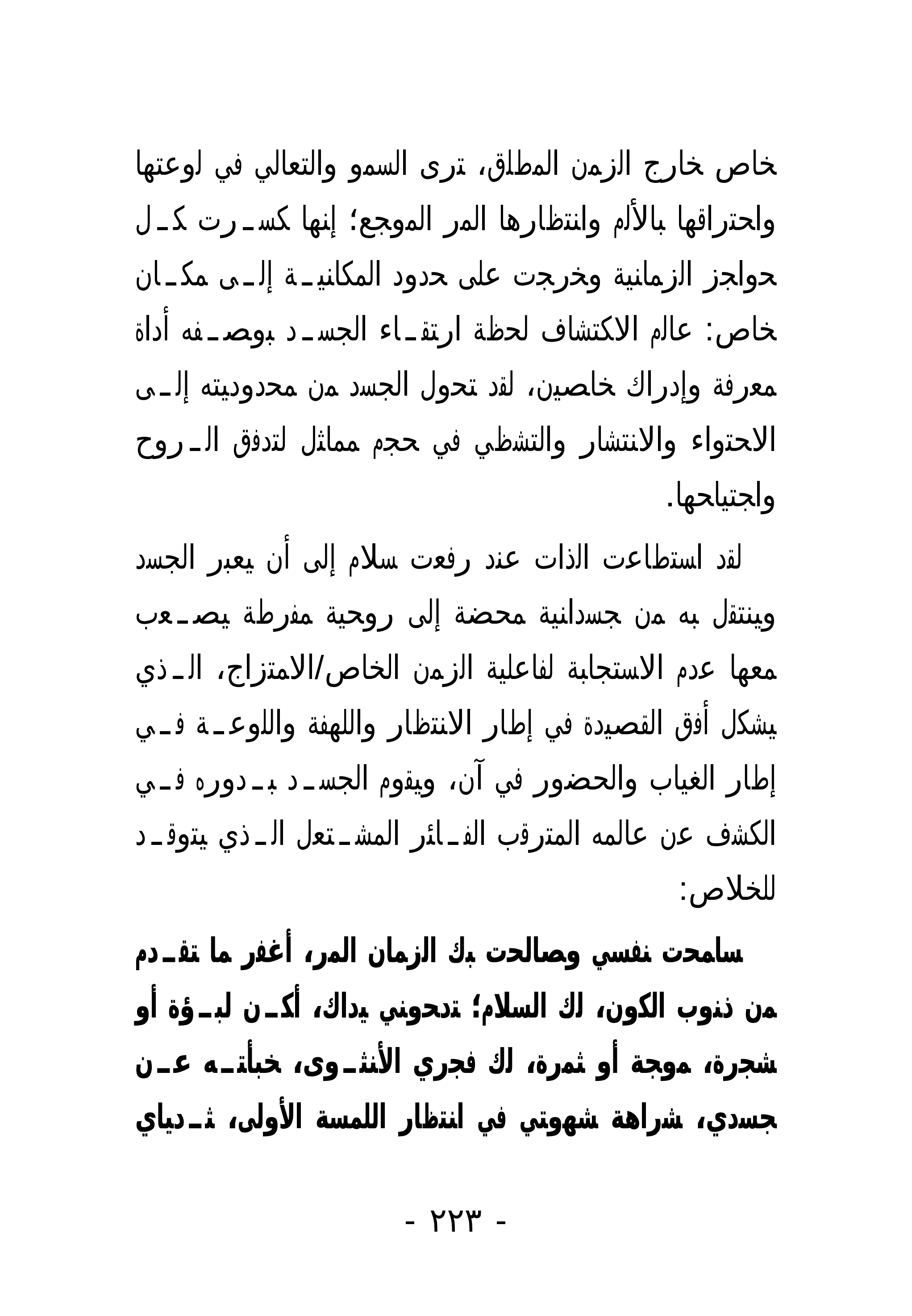
[273] د. رمضان بسطاويسي: الإبداع والحرية، ص ٢٦١.

وتتحول الشبقانية في إطار الامتزاج والتماهي إلى عـالم الخصوبة والصيرورة والتواصلية (بمائك تنمو أعضاء جديدة كلما ولجتني)، وقد استسلم الشاعر لحركية الغياب الصـوفي حين يتجلى الفيض؛ فتكتب اللغة نفسها فـي إطـار تدفقيـة روحية شفافة عاطفية جارفة، إذ إن النص الشبقاني في ظـل شعرية الحداثة لا يأتي موصوفًا من الخارج/الرصد، لا يقف خارج التجربة، بل إن القارئ يتواصل مع النص في الوقـت الذي يتواصل فيه مع الحالة في إطار حركتها الوثابة الفاعلة، فتبدو الكتابة عن الجنس والاستسلام للغة الـروح، وجهـين لعملة واحدة "إن الكتابة عن الجنس هي ممارسة لحالة مـن خلال الجنس" [274].

الانتظار الذي ينتابه الألم وتعتصره آهة الرغبة المتأججة يجعل الذات الأنثوية في حيرة متواصلة واشتعال لا ينقطـع واحتراق يتمدد كلما تطلعت أو تذكرت أو اقتربت من فارسها المنتظر، حتى إن المرأة تترك ما يمكن أن نسـميه خـارج إطار اللحظة الخاصة/الاحتكاك والارتقاء والسمو إلى التدني في ظل الحكم القيمي والأخلاقي، ولأنها تعيش فـي زمـن

---

[274] السابق، ص ٢٥٠.


خاص خارج الزمن المطلق، ترى السمو والتعالي في لوعتها واحتراقها بالألم وانتظارها المر الموجع؛ إنها كسرت كل حواجز الزمانية وخرجت على حدود المكانية إلى مكان خاص: عالم الاكتشاف لحظة ارتقاء الجسد بوصفه أداة معرفة وإدراك خاصين، لقد تحول الجسد من محدوديته إلى الاحتواء والانتشار والتشظي في حجم مماثل لتدفق الروح واجتياحها.

لقد استطاعت الذات عند رفعت سلام إلى أن يعبر الجسد وينتقل به من جسدانية محضة إلى روحية مفرطة يصعب معها عدم الاستجابة لفاعلية الزمن الخاص/الامتزاج، الذي يشكل أفق القصيدة في إطار الانتظار واللهفة واللوعة في إطار الغياب والحضور في آن، ويقوم الجسد بدوره في الكشف عن عالمه المترقب الفائر المشتعل الذي يتوقد للخلاص:

سامحت نفسي وصالحت بك الزمان المر، أغفر ما تقدم من ذنوب الكون، لك السلام؛ تدحوني يداك، أكن لبؤة أو شجرة، موجة أو ثمرة، لك فجري الأنثوى، خبأته عن جسدي، شراهة شهوتي في انتظار اللمسة الأولى، ثدياي

عنقودان معقودان باشتهاء القضم، سرتي سر مستشيط إلى الفضح، فخذاي برجان من مرجان يحلمان بالهدم، ردفـاي ربوتان رابيتان على نهر يتشهى العصيان، فرجي فرح فادح بك، اهتبلني راكعة ساجدة مبتهلة.

لا شهوة مؤجلة [275].

تكشف الدفقة عن تدفق الحالة وتواصلها في إطار اللوعة والاشتهاء الجارف الذي يشي بخصوبة مانحة وتلـك هـي عاطفة المرأة/الوطن، فهي تفتح لزمنهـا الخـاص طريقًـا ولجأت إلى الوصف المتحول مع الحالة: (ثـدياي عنقـودان باشتهاء القضم)، (سرتي سر) ... الذي يؤكد غريزة الاشتهاء والإغراء في آن، فإذا قضت المرأة نحبها ينسحب الزمن من خصوصيته ولكن في إطار التجاذب والتوحد يفارقها الـزمن " ويصبح الجنس والحافز الجنسي دافعين أزليين لا يخضعان للزمن لأنهما يمثلان ذروة الحدة التي تتكشف في لحظة التقاء رجل وامرأة"[276].

---

[275] رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٤٢.

[276] كمال أبو ديب: معلقة امرئ القيس، ص ١٢٣.

يتحول الجسد من مرحلة الوصف إلـى مرحلـة الفتـك والتدمير من كثرة الغليان والعطش الشبقي والجوع واستقبال زمن الانتظار:

قطعان برية تركض في جسدي

تضمني، وتأتي علي

في انتظار خطوك الشهي

وكل خطوة. نعيم مقيم

ونعمة آفلة[277].

وعلى الرغم من مخادعة الانتظـار والمراوغـة وعـدم الاستجابة للفاعلية من جانب المعشوق فإن المرأة تتوقد تطلعا وترقبا وانتظارا أو تهيئ أعضاءها لزمن الخصوبة، فلم يعد سوى عاشقها/الشاعر الذي تستشـعر فـي عالمـه الـدفء والحياة:

إليك إليك أيها القادم من وجعي الطويل، هل أعددت الشاي بالحليب؟ من الهروب ضعت تاريخًا إليك من

---

[277] رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٤٢.

المراوغة الغريزية، أعددت لك البيض والجبن وفـاكهتي الجائعة.

تخفي التواريخ في جسدي، تعيدها إلى الصفر – بيضاء، تعيده

إلى بكارته، تهزني، أساقط فيك، تنفرط عناقيدي شهية

ملمومة في حجرك الدافئ، لا سواي، لا غيري[278].

لقد باح الجسد بكل أسـراره ومكنونـه ولغتـه وعويـل أعضائه وتحرقه وتهدمه وانكسـاره وارتقائـه وتطوحاتـه وسكره وغيابه المتطلع لإعادة التكوين والميلاد.

وفي الوقت الذي يكشف فيه الخطاب صورة الأنثى – وقد قرأت أعضاءها عضوا عضوا وجارحة جارحة رغبة فـي تفسيرها وتفسير العالم الذي اكتسب منذ بداية الديوان ملامح الوطن المغتصب المقهور الذي يعاني ويلات الخيانة والهجر والجفـوة والقسـوة والـرفض – تتـراءى صـورة المعشوق/الشاعر الذي يتماهى ضمنيا مع عالمها ومفرداتهـا

---

[278] السابق، ص ٨٠.

وأعضائها، فإذا كانت المرأة قد قدمت أوصافًا لأعضائها من منظور خاص فيقول:

أيتها الصغيرة بين النساء، أركضي على جسدي، ثـدياك رمانتان معطوبتان، بطنك درب عبدته الأقدام، سرتك كـأس احتساها الشاربون حسوة حسوة، وصرختك طـائر صـاده القانصون القانطون[279].

إذا كانت المرأة قد طرحت جسدها – بوصفه أداة المعرفة والتعرف على الكائنات وحركة العالم، بل عن طريقـه، أي: الجسد تكتشف وجودها الحيوي الفاعل، وعن طريقه تأسست علاقتها بالآخر/المعشوق/الشاعر الذي يؤكد وجودهـا مـن خلال رغبات هذا الجسد وعالمه وانتظاره جسـد المعشـوق الذي يعيد له الحياة في ظل الاحتكاك والتداخل وصولا إلـى التواصلية والصيرورة – فإن الشاعر قد تخلص مـن حالـة الترقب والاستماع والتسلية إلى مرحلة الفعل فأعلن تخلـص جسده من الفتور والسكون وأصبح مهيأ للارتقاء والتجـاذب والتأسيس:

---

(279) السابق، ص ٩٤.

أنا سيد الفراغ المجنون

أسدد السهم في كبد الصمت،

أسدد الرمح في انفراج الوقت

أطلق الرصاص في جبين الموت

وأرفع العقيرة بالعواء[280].

أعلن الشاعر عن سمو الذات وارتقائها واستعلائها و"استعلاء الذات يستهدف إدخالها منطقة (التفرد)، لكنه تفرد يحافظ على حدودها البشرية [281] على الرغم من انتساب الفعل – الذي تقوم به الذات – إلى الفراغ، ولكنه محاولة لكسر حاجز الصمت والسكون، ثم تتحرك الذات في اتجاه الفعل الذي يتسم بطابع الفروسية وقوة المواجهة (أسدد)، (أطلق)، (أرفع)، ثم تتحرك الذات إلى إعادة صياغة الأنثى في إطار انشغال جسد الشاعر بجسد هذه الأنثى التي اجتاحت عالم الديوان من خلاله، فيقع الفعل على علاقة جديدة مسرحها علاقة جسدين يتوقان إلى التوحد والتماهي:

---

(280) السابق.

(281) د. محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، ص ٢٥.

أمحوها لأخطها امرأة فاجرة، باسم ا مرسيها

على جسدي سلاما، أمتطيها إلى سرمد بائه وغيهب

سراب

سيدا للغياب[282].

يلعب الجسد في تجربة رفعت سلام دور البطل الذي يخلق أحداثًا تتوازى أحيانًا وتتلاقى أحيانًا أخرى، إنه الجسد الذي يحفر لنفسه عالما عميقًا وخصبا يتماهى من خلاله الشاعر مع الآخر/الحبيبة على اعتبار أنها الكون أي كونه الخاص، يصبح هو جزءا منها، أي أن كلامها يصبح كلامه هو، يتكلم بلسانها.

---

[282] رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٦٥.

الجسد بين الرغبة والفعل

في

(الأبيض المتوسط)

إذا كانت الدراسة قد تعاملت مع الجسد بلفظه أو مشـتقاته أو أعضائه، حين عرضت للدواوين محـل الدراسـة، فـإن دراسة حلمي سالم تعاملت مع الجسد المـؤول مـن خـلال حالاته وحركته وطرق احتكاكه بالجسد الآخر/المرأة، وفـي ظل هذا الاحتكاك تكشف ظاهرة الحلم والفعـل أو الرغبـة والفعل، حيث يكشف الجسد عن رغبات تحققه وصولا إلـى التوحد ولكن هذه الرغبات تتحرك في مناطق متعرجة مـن الرؤية، فالرؤية قائمة على ثنائية ضدية بين الشاعر من جهة والمحبوبة الأنثى من جهة أخرى، هذه الضدية لا تتحول إلى حالة التماهي والامتزاج؛ لذا يستشعر القارئ بأن حلمي سالم يستغل المرأة جسديا ويرفض التماهي معها وهـي الراغبـة والمتوقدة الفائرة المانحة الظامئة للإخصاب.

وقد حاول الشاعر أن يعلن قدرته الفائقة فـي الاسـتجابة لحالة الاحتكاك لكنه محبط منكسر يمثـل رؤيـة انهزاميـة لا تشي ولا تحقق وعدا حيا، هذه الرؤية التي تعـد تجسـيدا

لمرحلة الانكسار والتصدع الحلمي على المستويين: الفـردي والجماعي، فكلاهما ممزق في التوتر الشـعبي والسـلطوي، حيث شهدت تلك الفترة الغليان الطلابي (جامعـة القـاهرة) والذي تكشفه موجة الاحتجاج والمظاهرات وأزمـة هويـة المصرية.

وقد حاول حلمي سالم أن يقهر هشاشة الزمن مـن أجـل التقاط لحظة متفردة، كثيرا ما يكون فيها بين الموت والحياة، ربما ينصهر فيها، ليصبح أكثر قـوة وانطلاقًـا واحتشـادا، لا يهمه النتاج والمزج؛ لذا تتحرك القراءة في اتجاه الاشتباك طرفاه: الشاعر والمرأة، يتقاسمان الفعل وزمـن الاتصـال والانفصال: زمن المواجهة بين هاتين الحـركتين، أحـدهما تبدو عليه حالات الانكسار وعـدم القـدرة علـى التحقـق والتوحد، كما تكشفها ملامح الشاعر. أما الحركة الثنائية فهي تتسجد في إمكانات المحبوبة التي تفيض حيويـة وشـبقانية، القادرة على الفعل والإنتاج، قدرة على التعرية والوصول إلى لحظة الملامسة ثم الغياب لكي يكون الحضور أكثـر ألفـة وإيجابية، والخروج من السكوني إلى الحركي.

يبدأ الجسد في ديوان الأبيض المتوسط من حالة التشـيؤ إلى حالة التشظي، ومن الفردانية المحددة التي تحمل تبعـات الأنا ومعطياتها وحركتها – إلى الجماعية التي تجسد رمـزا يلتحم مع الجسد بوصفه معطى إنسانيا واجتماعيا وفلسفيا، إنه قادر على التحول والتعبير، ففي قصيدة "بزوغ" والتي تكشف دلالة الوضوح والطلوع يرسم الشاعر ملامح الجسد الفرد ثم يستوجب في حضوره جسدا آخر هو جسد المرأة الفاعلة التي تمنحه قدرة على الانطلاق والحركة نحو كون بكر خـاص، في الوقت الذي يكتسب فيه كل من الجسد الـذكوري/جسـد الشاعر والجسد الأنثوي/المعشوقة/الـوطن ملامـح الآخـر ومعطياته، فهما يواجهان الواقع وقد تجـردا مـن التأويـل واللبس:

ترش النوافير باللبان والمسك والليمون

جسمين عاريين[283].

ثم يأخذ كل جسم منهما صفات الآخر ويتماثل معه تماما، ويبقى منحازا للحركة والخصوبة والاحتشاد:

---

(283) حلمي سالم: الأبيض المتوسط، كتاب إضاءة الشعري، القاهرة: دار الفصحى، ١٩٨٣، ص ٦.

جسم الفتاة طيع كليم

جسم الفتى طيع كليم[284].

يكشف كل جسم قدرته على التفاعـل الخـلاق المثمـر ورغبة التماهي والتوحد والانصهار حتى يتحول الفرد إلـى احتواء وامتداد:

يتلاصقان

يتداخلان

يتسامقان

بحجم الميدان يصبحان[285].

لقد استوعب الجسد التجربة الإنسانية وأصبح شاهد وجود حي في ظل اشتباكه مع جسد الآخر/المرأة/الوطن محتفظًـا بأبعاده الإنسانية والشبقانية التي يشهدها فـي ظـل الـوعي الجمعي وإدراكه. في الوقت الذي يستقطب فيه كـل جسـد الآخر؛ إنها حالـة جـذب وتـوق للتوحـد فـي مواجهـة العالم/العراء، وتقوم مفردات الحركة/الأفعال بوصـفها بنـى

---

[284] السابق.

[285] السابق.

دالة بدور واضح في كشف هـذه العلاقـة: (يتلاصـقان)، فالاحتكاك المباشر بين الجسدين المحمـومين يتولـد عنـه التداخل (يتداخلان). هذا التداخل الذي يحقق درجة من السمو والتعالي (يتسامقان) ويكشف حتميـة الانتشـار والاحتـواء والاحتشاد والامتلاء – (بحجم الميدان يصبحان).

ويحمل البدن دالة الجسم بكل معطياته وخصائصه القابلة للتحول والتغيير في ظل الاحتفال بتـداخل الجسـمين حتـى يتحول هذا التداخل النسبي إلى تداخل مطلق:

يرشقون في تداخل الجسمين وردا

يتجمعون

يتراقصون

في بهجة البدن المضني يركعون

ويسبحون

يتجردون

يتلاصقون

نار وأغنية وليمون[286].

---

(286) السابق ص ٧.

وتقوم البنية بدور فاعل في كشف دلالة التغير والتحـول من: (ترش النوافير باللبـان والمسـك والليمـون جسـمين عاريين) إلى (يرشقون في تداخل الجسمين وردا) إنها "موجة مخامرة تصعد وتهبط من السحاب والمـد ودفقـة الـدماء، وتواجه في نفس العلاقة الثنائية نقيضا أو مضادا أو وجهـا مقابلا قوامه العشب والأرض والثمار والحقـول والبقـول، الثنائية هنا بين البحر ورخة السحاب وبين العهـر وشـقوق الأرض"[287].

تأخذ القصيدة وجودها الحي من خـلال حركـة جسـدية تتحول من فردانيتها إلى جسدية جمعية، فالانتماء والتعـرف والإدراك تم عبر الجسد الذي يفارق عصيانه وينتمـي إلـى الطاعة والاستجابة، في الوقت الذي يشكل فيه حلمي جمعيـة تآلف الجسد مع الجسم والبدن، حيـث أصـبحت المفـردات الثلاثة تحمل أبعادا واحدة أهمها الشبقانية، ومن هنا لم تصبح صورة الجسد ضيقة ومرتبطة بجسد المرأة فقط ولكنهـا (أي

---

[287] فاطمة قنديل: التناص في شعر السبعينيات، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ٨٦، مارس ١٩٩٩، ص ٢٤٨ – ٢٤٩.

صورة الجسد) انتقلت من الخصوص إلى العموم ومن الجسد الأنا إلى الجسد الكون:

صار الميدان جسدا يدخل جسدا

إن لغة تكونت

إن شعبا ابتدأ [288].

هذه الجسدية التي شكلت رؤية المفتتح في القصيدة الأولى من الديوان تشير إلى احتشاد الرؤية الجسدية عبـر قصـائد الديوان كلها، وقد تجلت هذه الرؤية عبر حوارية جسدية أو حوار الأجساد إذا صح التعبير، ومن هنا تبدو ظاهرة ثنائيـة الرغبة والحلم لدى الجسدين المحمومين وتطلعهما إلى التحقق والفعل، فالشاعر معبأ بالفرح والإحباط في آن، كما أنـه لا يختفي ولا يبين لكنه مهيمن على نوافذ الحضور والاغتباط، يمارس سطوته، ويتجلى احتشاده الذي يجلب الفـرح، إنـه يحمل ملامح الاعتدال والاستواء، "يتوتر في النص الشعري بين الصوت والتاريخ المكتوب، وينقل السلطة الفعليـة إلـى الكتابة/الموت، الجنس/الموت، وتصبح الكتابة بما هي جسـد

---

[288] حلمي سالم: الأبيض المتوسط، ص ٧.

يرجئ معناه نزيفًا وانبعاثًا مجلى للمـوت والحيـاة، شمسـا بازغة جديدة تومئ في اللحظة نفسها إلى ما سبقها"[289]، أما المرأة بوصفها الطرف الآخر في الجدليـة الجسـدية فإنهـا تحول الطموح والحلم عند الشاعر الذي يتوقف عند هذا الحد ولا يستطيع تجاوزه على الرغم من اعترافه بقدراته إلى واقع يسعى فيه الجسد ويتشظى ويكشف عطشه وجوعه وحاجتـه إلى التفجر والتحقق والامتلاء.

ففي قصيدة (بفعل السماء) تتجلى ذات الشاعر بمعطياتهـا الإيجابية، تطلق قدراتها الخاصة المهيأة للخصوبة والنمـاء، ويتكشف الجسد مزدحما بالحنين والتوقد للجسد الأنثوي كـي يحتوي هذا الاحتشاد بالذكورة والرغوة الفاعلة:

موج السماء شارتي

يدب في عروق موسمي السماء،

يحفر الشط وجهي على كراسة السنين،

فافتحي وجهي،

---

(289) إدوار الخراط: شعر الحداثة في مصر، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ٩٧، ديسمبر ١٩٩٩، ص ١٧٣ – ١٧٤.

وقاسميني خلافتي للموج

قاسميني جسمي المشحون بالرجال والحنين[290].

تمارس دالة البحر وحقوله دورها في إثبات يقين الشاعر بحضور معطيات الذكورة المهيأة للإخصاب، ففـي افتتـاح المقطع تنحاز إليه دالتان للفعل الذكوري: [الموج – السماء] ليفجر في تكوينه وجودا جديدا؛ حتى يتحول من موتـه إلـى الحياة، فيأتي فعل دال على التحول من العدم إلى الموج، من التيبس إلى الطراوة والليونة (يدب)، في الوقت الذي يشـير فيه إلى معجزة الالتباس الجديد.

يتجلى حضور الجسد في حالة تجمع بـين زمـن الحلـم والواقع، وتبقى فرصة التحقق مرهونة بفعل الآخـر/المـرأة التي تمتلك وعيا ما بآليات الواقع، في الوقت الذي يتفجر فيه جسد الشاعر رغبة في التداخل والاحتواء، فيعلن للمرأة أنـه مهيأ للاقتحام وإتمام الوعد، وذاته تحمل طاقة خلاقة، فهـو لديه قدرة على بعث حياة جديدة على المسـتويين: الجسـدي

---

[290] حلمي سالم: الأبيض المتوسط، ص ٩.

والروحي، وهو ما يشير إليه إصراره على تردد (جسم) في الوقت الذي تتماهى فيه حرقة الروح مع ظمأ الجسد.

ويتحول الخطاب من السردية/المنولـوج إلـى خطـاب الآخر/ضمير المخاطب حتى يحاصر الأنثى، ويكشف تنامي الجدلية وارتقاءها، في اللحظة التي تؤكد كل ذات رغبتها في التحقق، ولكن رغبة الانحياز إلى الفعل الذكوري أكثر إلحاحا على الشاعر، وينبغي على الأنثـى المشـاركة والازدحـام (قاسميني)، ولهذا يأتي إصرار الشاعر على إيجابية الأنثـى وفاعلية حضورها لتقف في مواجهته، ولهذا في كل مقطـع من مقاطع القصيدة يؤكـد هويتهـا وحضـورها باسـتخدام الضمير (هي)، ويكشف تحرقها للحظة الإخصاب:

هي التي غنت:

العشب في الأثداء

ها أنا نذرت شعلتي

لرغوة الزنود لحظة ارتجافتي

بلذة السخونة الرءوم[291].

---

[291] السابق ص ١١.

وإذا كانت معطياتها الأنثوية التي طرحها الشاعر، اعترافًا منه بلحظة الإعلان والرغبة في الوجود الضدي/الـذكوري، فإنها تتحول من الوقوف أمام الحالـة ورصـدها وفيضـها (نذرت شعلتي) إلى رغبتها العارمة في الالتحـام والفتـوق، فتخلق زمنها الخاص، زمن الخصوبة/المساء، وتحدد ملامح المنتظر/الوعد، الذي يبلور ديمومة النسل، ويحـول الحلـم حقيقة والرغبة إلى التحقق، فتغطي عريها الأنثوي الظـامئ بالذكورة الهائجة:

هي التي تفح في المساء:

المحارب الهطول يثمر الأطفال من ضلوعي،

فأكتب البحر في شبابي

وأحصد الرحم! [292].

ثم يؤكد الشاعر حضور محبوبته ذات الأنوثة المفرطـة التي تفيض رغوة، وتتضح جدلية فاعلة بين طرفي العلاقـة: الذكورة/البر، والأنوثة/الشعب والأرض، في الوقـت الـذي تتكشف سطوة الذكورة واحتشادها وقدراتها علـى التجـاوز

---

[292] السابق ص ١٠ – ١١.

والالتحام والفعل، ولكن هذه المعطيات الثنائية تكشفها الأنثى الفاعلة مشيرا مرة أخرى إلى حضورها عن طريق الضمير (هي):

هي التي غنت

العشب في الأثداء

والبحر صاعد على سطحي البليل

يزرع الثديين قبضتين من تين ومن يمام[293].

يشير الفعل (غنت) إلى الغبطة: الوجود عنـد اصـطياد لحظة الوهج الذي يعتري جسد المرأة وفتوق جسد الشـاعر الذي يسيل حتى يحتوي باعتلائه مكمن الخصوبة (سـطحي البليل)، ويقوم البحر بفاعلية جسدية محمومة تأخذ معطيات جسد الشاعر القادر على الخصوبة، فتشير بنية الفعل (يزرع) إلى مرحلة جديدة من التخلق في الوقت الذي يتمـاهى فيـه الجسد بالأرض أو الأرض بالجسد، ويكتب ملامحه الذكورية حين يقدم هويته وهو في حالة صراع مع الأنثى التي بدورها تقدم هويتها الطامحة، فيكتب البحر شارة الذكورة، وتكتـب

---

(293) السابق ص ١١.

الأرض شارة الأنوثة. لكن ملامح العجز الذكوري تتبدى في عدم القدرة على الاقتحام الأنثوي الظامئ:

البحر كنيتي

أنا الذي سكبت خمرة خميرة في الدماء

وها هي الأرض تفتح النهدين والفخذين لي [294].

ما الذي فعله الشاعر حيال الأرض المهيأة للخصوبة؟ فقط يكتفي بالاعتراف والمناخ الملائم: (تفتح النهدين والفخذين لي) دون انتهاك للسكون الذكوري، والالتحام بمناخ الارتقاء.

أما الأنثى فتكشف حرقتها الجارفة وموتها ظمأ، تستوي على أفق الانتظار والوعد، عله الشاعر يخرج من عباءة عجزه؛ ويطفئ الصهد اللافح في عروق أنثاه:

الأرض كنيتي

أنا التي بالظمأ ألوب،

أرقد ارتقابا لدفقة النماء

الصهد صاهل في عروقي

شقوقي يخضها المخاض، والصهد لافح جلدي

---

[294] السابق ص ١٢.

يا سيدي المد خذني

خمر الصهد تاجي، مذوبا رتاجي بجمره الكريم[295].

تتبلور علاقة جسدية يتحول فيها الجسـد عنـد الشـاعر والمرأة إلى الجسد الكون الذي يخلق لنفسه حالة من الشبقانية المفرطة، فقد التحم جسد الشاعر بالبحر وتعالـت صـيحات الأنا مؤكدة وجودها السامق المتعالي الاجتياحي والاحتـوائي في ظل التماهي بين الجسد الذكوري والبحر، حيث توحـدت الذات بالبحر (البحر كنيتي) في الوقت الذي تتجلـى صـلة التوحد بين الجسد/المرأة/الأرض من جهة أخـرى، ويؤكـد الشاعر انتظار الجسد/الأرض للجسد البحر الذي يحقق الري والنماء: (ها هي الأرض تفتح النهدين والفخذين لي).

تتغير مواقع الجسد في علاقة ثنائية حيث الجسـد البحـر والجسد الأرض، فبعدما أعلنت الذات لدى الشاعر انتسـابها التام للبحر تعلـن المـرأة انتسـابها إلـى الأرض (الأرض كنيتي)، ويتغير مسار الحوار، فالشـاعر يعلـن أن الأرض بوصفها جسدا مهيأة للإخصـاب، والمـرأة الأرض تعلـن

---

[295] السابق.

حاجتها للري والامتلاء والنماء في ظل الاشتعال الشـبقاني الذي يجتاح عروقها ومسامها وخلاياها وتتطلع إلى الجسـد البحر/المنتظر/المخاص.

وتكشف المرأة/الأرض صورة من صور جسدها الشـبق الظامئ المـتعطش لمـد البحـر الـذي يحتويهـا ويحقـق إخضرارها، فجسدها الطري مفتوح، وعشيقها لا يزال يعاني نكوصا وعجزا في الوقت الذي تتطلع فيه أن يحـول حرقـة الجسد إلى حالة خصوبة تامة، فيمنحها طفلا/المستقبل:

تفجرت فابعث الظمى بالارتواء

جسمي الطري مفتوح

فيا عشيقي الخفي هندس الخليج،

وارشق الطفل في، إنني عريانة

للجحيم[296].

تحاول المرأة/الجسد/الأرض أن تنزع صفات العجز التي تلم بعاشقها وتحاول أن تبعث فـي نفسـه قـوة الارتـواء، خصوصا وأنها تتمتع بحالة الغليان والتـوهج/التـدمير مـن

---

[296] السابق ص ١٣.

خلال مفردات دالة على الرغبة والشبقانية المفرطة (تفجرت – عريانة للجحيم).

وتنتهي القصيدة والجسد الأرض لم يزل في حالة الانتظار السلبي يرقب الحلم ويفيض شبقانية في الوقت الذي ينحاز فيه الجسد/البحر جسد العاشق إلى السكونية، ومن هنـا تتجلـى الثنائية التي تطرح نصا متـوترا يسـتجيب لتـوتر الـذات وعلاقتها بجسدها، ولذا لا نقر ما يراه إدوار الخراط الـذي يرى أن المقطع الأخير لا قيمة له فيقول: "هـل تجـرب أن تقرأ القصيدة من غير مقطعها الأخير، ألا ترى على الفـور إمكانية – بل أكاد أقول ضـرورة – الاسـتغناء عـن هـذا المقطع؟ ومدى ما تكسبه القصيدة عندئذ". لأن المقطع الأخير يؤكد استمرار حالة الجسد الأرض الذي يتوقد إلى الخـلاص بالتحقق والاحتكاك رغبة في التوحد والارتقاء.

وفي قصيدة "مرثية الفضاء ونخيله" يؤكد الشاعر ملامـح الانهزامية التي تهيمن على حضور الجسد الذكوري العـاجز العقيم الذي يعاني الموات والتدمير، الذي فقدت فيـه المـراة حلم التطلع إلى الاحتكاك بها وهي تتوقد لدفقة النماء:

أغني على قبره باتساع الدعاء:

يا مليحا وقتيلا

أيها المسجى في ضيق الميادين الوسيعة

يا جميلا في الفجيعة

غارقًا في اللظى بليلا

يا مليحا وقتيلا [297].

حضور الذات عن طريق الاعتراف حضور انكساري: (تحط العصافير عند بزوغ جراحي) وكذلك عن طريق الاشتباك والمواجهة رغبة في الحصار وتفجير إمكانات الذات: (يا مليحا وقتيلا) وتقوم بغية النداء عبر المقطع مقام الندب المأتمي أو التغني بالبكاء المر. أو المتعة بالفجيعة.

وتختلط الأوراق في رؤية الفعل الإيجابي لدى الشاعر المحب، فيلجأ إلى الأنثى الفاعلة التي تستحوذ على معطيات فاعلة في اتجاه الإخصاب الذي ابتدأ مع أول جملة في الديوان، فيتحول من خطابه لذاته إلى خطاب المحبوبة رغبة في تعرية الغامض الذي لا يخالف قدراته السالبة:

فسرى بعض أعتام النخيل:

---

[297] السابق ص ١٦.

كنت ترشقين لحمي بفتنة الخالقين:

وتحرقين عظم روحي،

وأنت لا تحرقين

وتدلقين جسمي على جثة العاشقين

أأنت نبضة الشك في اليقين؟ [298].

يتأكد حضور المرأة الفاعل مـن خـلال أبنيـة الفعـل المضارع الدالة على مناخ شبقاني: (ترشقين – تحـرقين – تدلقين)، كما أنها تمتلك فعل الإحراق والاشـتعال والتوقـد، ولكنها لا تقع فريسة للسكونية والسلبية والانهزام/معطيـات التدمير، في الوقت الذي تلتبس الشاعر حالـة الشـك فـي انتسابها إلى الحضور الواضح؛ لهذا يستخدم بنية الاسـتفهام الدال على الشك والحيرة:

أأنت نبضة الشك في اليقين؟

ويقرأ إدوار الخراط معطيات المرأة التي يتسـاءل عنهـا حلمي سالم فيقول: "لا أظن إلا أنها المخاطبة نفسها التي يتجه إليها الشاعر - على طول شـعره – بـالنجوى بالسـؤال،

---

[298] السابق.

بالاتهام بالحب، وبالألم، وبالتحريض أيضا والاستقرار، هي من خيول حبه التي تطوف في العـرض الكـائن الأنثـوي الخصيب، الذي يقوم في الشعر هنـا مقـام أرض الـوطن المنتهبة والمعشوقة والمثيرة للشبق والغضب"[299].

ويخلع حلمي سالم صفات الفاعلية على محبوبتـه التـي توهجت فصار فعلا إحراقيا يحرق ولا يحرق، فهي تمـارس احتشادها في الوقت الذي يبتهج فيه الشاعر بحركية المحبوبة التي تفرض على قدراته الحركة كذلك:

وأنت باتساع المدائن

تطوفين في العروق

وراقصا كنت في الكمائن

موازيا لبرقة البروق[300].

وتأخذ المرأة رصيدها الـدلالي حـين تـرتبط بـبعض الإشارات الأنثوية، فالنخلة في قصيدة "وجوه علـى قنـديل ومرآته" هي الطالعة نحو الإيراق والإثمـار، تفتـق ربـاط

---

[299] إدوار الخراط: شعر الحداثة في مصر، ص ١٧٥.

[300] حلمي سالم: الأبيض المتوسط، ص ١٧.

السكون المضروب حول جسد الشاعر المهزوم، في الجـزء المعنون بـ (احتمال) تأخذ المرأة دور المحرك الذي يلـوذ بأماكن الاشتهاء ارتقابا لدفقة النماء، فلم تزل المرأة مسكونة بالوعد والانتظار للفارس المستسلم لعقمه أن يفلت من خيوط العنكبوت خصوصا وأنه معبأ بالإغراء:

في حنجرتي نخلة ترقد تحت سريري

تشكني وتمتد عند سقفي الهابط

ساعة الحراك أو ساعة السكون

كومة من النخيل كفنتني وأنشدت عند بابي:

يا كحيل العين

يا طري السن

يا جلي الحسن

اخرج وكن[301].

وعندما يتحول الشاعر الحالم إلى شاعر فاعل، تتـراءى فاعليته في ثوب السالبية، فيأتي فعله مشوبا بالبطء، ويبـدو

---

[301] السابق ص ٢١.

حضوره متوجا بالفشل كما في قصيدة (دجى سيد سعيد) حين يعلن الشاعر:

قالت الحضراء

نشتري عشبا لكوخنا ونافذة [302].

تستجيب ذات الشاعر للمشاركة – وإن كانت الاستجابة في إطار حلمي – في لحظة انفلات دون تَوان، ولهذا يأتي العطف بالفاء التي تفيد الترتيب والتعقيب، وتؤكد رغبة الفعل دون حوار أو تساؤل، فالشاعر في حاجة ماسة لكسر الجمود الذي يقف حائلا بينه وبين محبوبته:

فاشترينا حائطًا وملاءة وأرضا وسماء.

ورحنا إلى الذي رأى البستان، قال:

كونوا على البحر حينما يكون

وافرحوا بالظنون[303].

---

[302] السابق ص ٥١.

[303] السابق ص ٥٢.

وتتأكد محاولة الفعل الذكوري حين يهيمن الفقد على كـل شيء، حتى في لحظة الخروج، وتقف الـذات أمـام نفسـها مصابة بالعقم، مكتشفة عجزها:

جاء صوت صارخًا في الفضاء:

أيها الشوق الحبيس للجنائن

مبقورة بطون هذه المدائن

(وكان صوتي)[304].

وتستجيب المحبوبة المغامرة فتعود إلى الفاعلية والجموح، هي رجفة ويتحقق الزمن الوعد في الوقت الـذي تعـي أن عاشقها مطيع ومضيع، لكنها تحترق ترقبا للخلاص والتحقق لحظة الامتزاج والتداخل والإخصاب:

أخذتني إلى ساقيها المهنْدستَين

صاحت: تكون في انفراجة الأسطوانة الجارحة

بينما المغني يطوف في تكومي الضئيل

"قلبي يحدثني بأنك متلفي" [305].

---

[304] السابق ص ٥٢ – ٥٣.

[305] السابق ص ٥٣.

حركة الفعل تثري إرادة القصد الحقيقي، عندما تبدو نبوءة الزمن الوعد وحتمية العبث الجميل يتحقق الزمن الأمام/الآتي نتيجة امتزاج فعلي الشاعر المحب السلبي والمحبوبة الطمي.

وفي قصيدة (شين – عين – راء) يتخلص حلمي سالم مـن عجزه وسلبيته، ويندمج مع حضـور المحبوبـة ويشـاركها الانصهار الجميل:

سمعتها تقول: أنت لي

رأيتني أكتب في بطنها شيئًا يشبه اسمي

وغطيب ساقيها بكلمتين: طفل جميل

وجدت بابا، طرقت، قيل من؟

قلت: نهداك رائقان رائقان

قالت: ادخل

دخلت

قالت: اكتب، كتبت فوق نطفة تسيل

من مشيمها الجليل

أنا حلمي فقومي[306].

---

[306] السابق ص ٦٤.

تعلن المرأة امتلاكها لعاشقها (أنت لي)، الـذي يسـتجيب فجأة أمام إلحاح المرأة ورغبة جسدها للانصهار والتوحـد، فيعلن عن فتوق جسده الذي تفجر خصوبة وقدرة على المنح والوجود الحي (أكتب في بطنها شيئًا يشبه اسـمي)، بـل إن الجسد أصبح وسيلة حية للإدراك والمعرفة والوصول إلـى جوهر الذات الذي تأكد في نهاية الدفقة حيث تحقق الوجـود الجسدي نحو الشبقانية وتحول إلى خصوبة تامة (أنا حلمـي فقومي)، إذن تحول الحلم الذي لازم الجسد/الشـاعر خـلال القصائد إلى واقع فعلي وتحولت الرغبة العارمة لدى الأنثـى إلى واقع أيضا.

الجسد ومحنة الذات:

إذا كان الجسد قد أعطى فيما سبق إشارة الصـراع بـين جسدين يكون كل منهما موقفًا ما تجاه الآخر والعـالم فـإن علاقة بين الجسد من جهة والذات المراوغة المتحولـة مـن جهة أخرى، ويكون الشاعر وجسده وعالمه مسرحا لحركـة المراوغة والتحول، ففي قصيدة (مرثيـة الفضـاء ونخيلـه) تواصل المرأة/الأرض انحيازها للفعل الجامح والتدميريـة،

وتختبر جسدها لحظة الشبق وتدرك أنها تسعى دائما للانفجار والخروج على السكون:

أكملت ضجيجها في ورودي

وبكت بكاءها الاعتيادي الأمين

وحين مارست طفولتها والغناء

أيقنت أن جسمها الذي يلوب شابقًا

هو عدوها الذي يشب في الخفاء

فأكملت ضجيجها في ورودي

وحطمت قصيدتي[307].

ذات المرأة لا تستكين ولا تتقهقر في أدائهـا وحركتهـا، تناوش الواقع القاسي وتحاول تحطيم الحواجز فـي الوقـت الذي تعاني فيه من حيرة جسدها وتطوحاتـه وقـد تشـكل الانتظار ملامحها عبر قصائد الـديوان، تتـوق للاحتكـاك والانصهار والتوحد، تواجه العـالم، تعـاني مـن الإحبـاط والحزن:

قالت التي وجهها حزين:

---

[307] السابق ص ١٨.

أكون في عربي وراء اللحن منتظرة

أكون في الشجرة [308].

لا تزال تتجلى الذات عند المرأة الوطن راغبة في الإخصاب والنماء على الرغم مما يعتريها من الحزن والإحباط. في انتظار استجابة العاشق الذي يتخبط بين الاستجابة وعدم القدرة على الفعل:

هي الخضراء تبكي وتفتح القميص لي:

دلني على الحقل الذي فيه أشجاري.

دلات خضرائي إلى أشجارها،

بادئا رحيلي إلى وطن تدحرج في اتجاه

جرحة العميق،

وخارجا إلى البكاء[309].

والذات عند الشاعر تتحرك في إطار الخوف والرعب والحزن والفرح في آن، فهو لم يستطع الخروج من أسر السكون على الرغم مما يمتلكه من قدرات فاعلة:

---

[308] السابق ص ٥٠.

[309] السابق ص ٥٤.

أنا جننت فاتقوني:

رعب يعمد الفؤاد، رمح يمزق الضلوع، كون يوجع

العيون في، نجم كلم ابتهالتي، قال:

سيد العارفين أنت، سيد العالمين أنت،

لا تلازم الصمت، لا تلازم الصمت، تكلم[310].

ويكشف الشاعر ملامح الرسالة التي يعني بها الشاعر في قومه ووطنه، فهي رسالة مقدسة كالتي يحملها النبـي إلـى قومه وكلاهما معذب بها ومتهم في قومه، في الوقت الـذي تمارس فيه الذات حضورها من خلال الجسد الـذي يحمـل نبوءات غامضة، طيع، يحلم بالتحقق، ربما تخرج الذات من خوفها إلى فرحها ويتحرك الجسـد إلـى جسـد المحبوبـة، يتسامقان، ويكتبان كونًا بكرا:

نخلة ينحل جسمي، والنخيل يستحيل نيلا،

ونيلي مركب على شكل كون ضبابي،

وكوني مهندس على استقامة البدن.

والبدن كان للذي يلقاني، قال لي:

---

[310] السابق ص ٥٧.

انهض واعبر الجسر تاق المرأة العاشقة[311].

يتخاص الشاعر من هزيمته الخاصـة وسـلبية التكـوين والتوحد مع المحبوبة/الوطن/الأرض، يحتمل علـى جسـده الذي يعرف أنه الشيء الوحيد الذي يواجه به العالم، ولكنـه يدرك أن الجسد ليس وسيلة لمواجهة العشيقة الوطن بـل إن الشعر هو الأداة المثلى للمواجهة والتغيير:

قال لي الذي يقول لي: أنت منذور لطعنتين:

طعنة العشق والكلام، قلت: فتاكتان، قال:

عمدتك انطلق. فخلتني أقول للعشيقة: اعرفيني،

فبعد لحظة أكتب:

شين، عين، راء

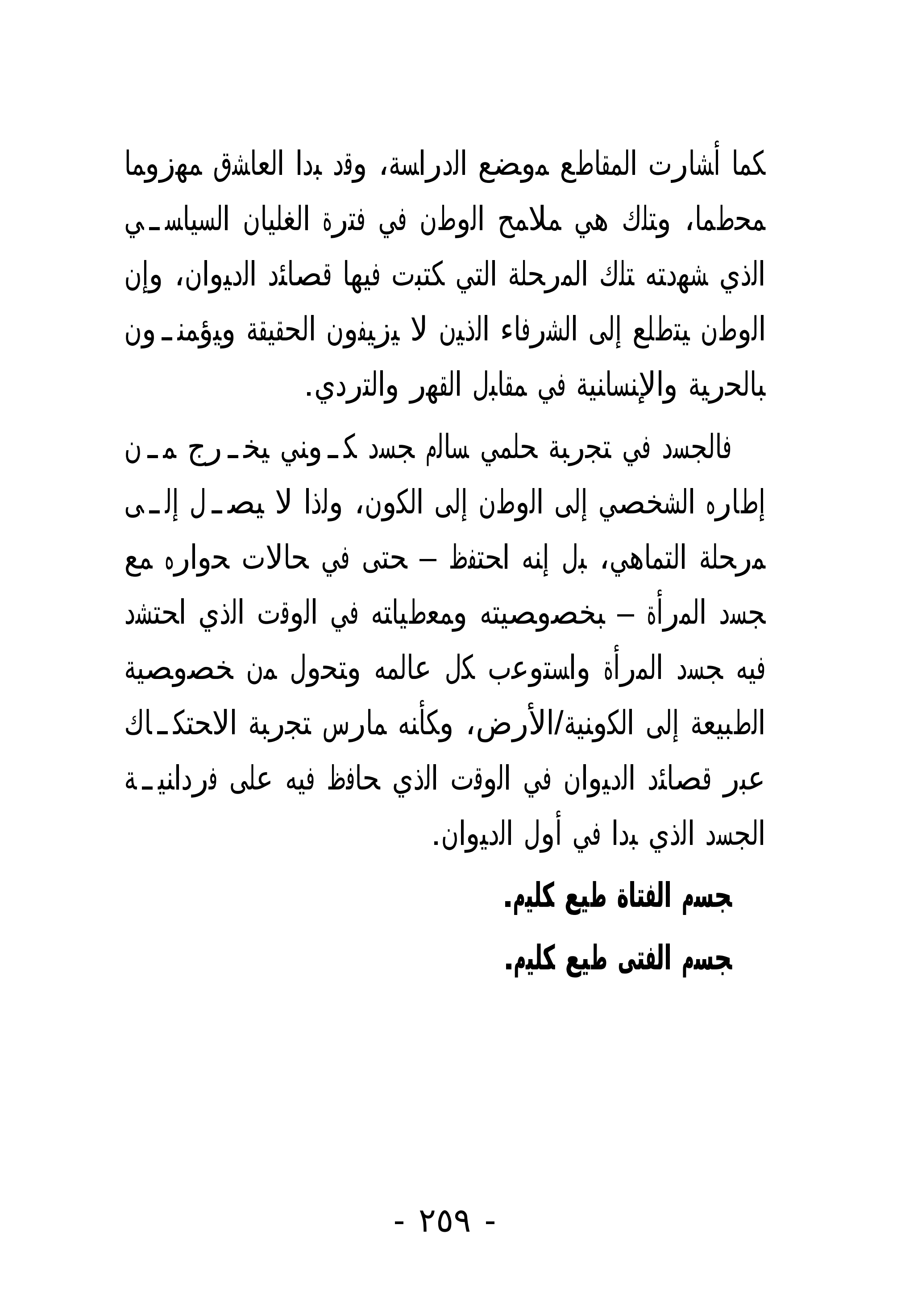
يا محنة الشعراء[312].

لقد تعامل حلمي سالم مع المرأة تعامل المحـبط الخـائف الذي تتوالى عليه النكبات ولا يستطيع أن يتواصل مع رغباته خصوصا الجسدية التي بلغت حد الإفراط في مواضع كثيرة

---

[311] السابق ص ٦٤.

[312] السابق ص ٦٥ – ٦٦.



كما أشارت المقاطع موضع الدراسة، وقد بدا العاشق مهزوما محطما، وتلك هي ملامح الوطن في فترة الغليان السياسـي الذي شهدته تلك المرحلة التي كتبت فيها قصائد الديوان، وإن الوطن يتطلع إلى الشرفاء الذين لا يزيفون الحقيقة ويؤمنـون بالحرية والإنسانية في مقابل القهر والتردي.

فالجسد في تجربة حلمي سالم جسد كـوني يخـرج مـن إطاره الشخصي إلى الوطن إلى الكون، ولذا لا يصـل إلـى مرحلة التماهي، بل إنه احتفظ – حتى في حالات حواره مع جسد المرأة – بخصوصيته ومعطياته في الوقت الذي احتشد فيه جسد المرأة واستوعب كل عالمه وتحول من خصوصية الطبيعة إلى الكونية/الأرض، وكأنه مارس تجربة الاحتكـاك عبر قصائد الديوان في الوقت الذي حافظ فيه على فردانيـة الجسد الذي بدا في أول الديوان.

جسم الفتاة طيع كليم.

جسم الفتى طيع كليم.

خاتمة

يتأبى الجسد أن يتبلور في اتجاه بعينه أو رؤيـة محـددة أو قانون صارم، ولكنه مثل القصيدة الجديدة التي تهب نفسها بعدد قرائها وعدد قراءتها، تحمل مجموعـة مـن التقنيـات الجميلة التي تغري القارئ وتفتح شهيته وتفجر فـي نفسـه تساؤلات عدة، لا تعطي معنى محددا معروفًا سـلفًا، لكنهـا تتنبئ مع كل قراءة: هكذا يكون الجسد أو السيد الجسد كمـا يسميه محمد آدم.

لقد راقب الشعراء المعنيون بالدراسـة حركـة الجسـد وتطوحاته في الوقت الذي تتجدد مياه نهره باستمرار فيبقـى مانحا مع حركة الوجود.

وفي ظل انشغال الدراسة بالجسد فكان مهما أن ننظر في الحقب الغابرة وكيف تجلى الجسد بـين أوراقهـا، فتناولتـه بالتأمل لترى ملامح حضوره وكيف كانت العلاقة معه فـي ظل الصيرورة التأريخية، تعرضت له في خطابات عدة كان أهمها الخطاب الديني، حيث تبينـت الدراسـة أن الخطـاب الديني يولي اهتماما كبيرا بالجسد، وأعطى له قدسيته، وأنزل

عقابا علـى كـل إنسـان يتصـرف فـي جسـده بالفنـاء عنوة/الانتحار. وإن الإسلام يتحدث بشـكل مفصـل عـن الجسدي ويلح على الجسدية، أما الجسدانية فقد ظلت معلقـة. كما تناول الخطاب الديني الجسد بوصفه كائنًا تقوده مجموعة من القوانين الخاصة كالجماع وأوضاعه مثلا، كما حـرص الإسلام على التماهي بين الجسد الفرد الذاتي والجسد الـديني الاجتماعي/الموضوعي.

أما الجسد في الكتاب المقدس فقد تجلى عبر معايير تعتمد على الدقة والوصف والعمق ويتحول الجسد – فـي الكتـاب المقدس – من حيزه المشيئ البيولوجي إلـى حيـز حركـي ممتلئ بعناصر الحيوية: الشهوة واللذة والمتعة والتحقق.

وتناولت الدراسة الجسد عند الصوفية وتبـين أن الجسـد عندهم يفارق الشخصي المحدود وينتسب إلى الكلي الذي هو الجسد الكوني على اعتبار أن المتصوفة وسيلتهم في المعراج الروحي هو الجسد، ويرى ابن عربي أنه لا يمكن للجسد أن ينفصل عن الروح، ولا يمكن للروح إلا أن تكون موجـودة بواسطة الجسد حيث يتشكل الجسد بها وتتشكل به.

أما الجسد في الأدب العربي فقد تجلى حضوره بكثافة في الشعر، حيث امتلأت قصائد الشعراء به خصوصا الغـزليين الذين تعاملوا مع الجسد وأعضائه الفاتنة عند المرأة وراقبوه في تطوحاته وحنينه وأنينه وألمه ولذته ونشوته وانجراحـه؛ فتعددت رؤاهم وكشفوا عن حالات هيـامهم بـه وهيـاجهم وانقسموا إلى فريقين: أحدهما: تعامل مع الجسد من الخارج، اكتفى بوصف أعضائه، وهم الذين أطلق عليهم شعراء الغزل العفيف. وأما الفريق الثاني فقد هام بالجسد وتعمق فيما وراءه وهم شعراء الغزل الصريح.

وامتلأت كتب التراث النثـري بالحـديث عـن الجسـد وأوصافه وجماله وتخصص نفر كثير فـي إظهـار مفـاتن الجسد، عرفوا بالوصافين؛ يقدمون للملوك والأمراء وعامـة الناس ما يستحسن من المرأة ومـا يمتـع منهـا، وهـؤلاء يتشابهون مع شعراء الغزل العفيف، وهناك فريق آخر ظهر مع اتساع الثقافة العربية واحتكاكها بالثقافات الأخرى يتشابه مع شعراء الغزل الصريح عرف "بالباه" يربط بـين الجسـد والجمال وسبل المتعة الجسدية كما مثلتها: "ألف ليلة وليلـة"

والمصنفات "الأيروسية" مثل "الروض العاطر" و"جوامع اللذة" و"رجوع الشيخ إلى صباه".

وأخيرا تناولت الدراسة في التمهيد الجسد وشعراء الحداثة وتبينت أن الشاعر الحداثي لا يملك حريـة كاملـة إلا فـي جسده، فهو وسيلة إدراكه للعالم من خـلال يتعـرف علـى معطياته، فالجسد هو "ما يحدد وجود الإنسان فـي العـالم، وأعضاء الجسم الكوني هي الأشياء الكثيرة التي تقود للوحدة مثلما تقودنا أعضاء الجسد الإنساني للتعبيـر عـن توحـده الأنطولوجي".

وتبينت الدراسة أن هناك أسبابا تضافرت جعلت الشـاعر الحداثي ينحاز إلى جسده، منها: تصاعد موجـة الأصـولية الدينية والقمع السياسي وسحق الحريات. والإحساس بالعجز والعفة في مجال الفاعلية في العالم الخارجي، في الوقت الذي أسهمت فيه الصوفية بوصفها مصدرا معرفيـا يمتـاح منـه الشعراء الحداثيون – يدور في التعامل مع المـرأة والجسـد ورغبة الوصول والتوحد.

وتأتي دراسة محمد آدم – في المجال التطبيقي – محتفية بالجسد الذي تشظى وسيطر على رؤى الديوان حتى سـمي

بـ "متاهة الجسد"؛ ليتأكد أن الجسد يحمل قدرا كبيـرا مـن التعدد الدلالي يتخطى حدوده الضيقة المحددة، ففي المرحلـة الأولى طرح آدم الجسد من خلال سؤال، وفي التساؤل تكمن القدرة على الاعتراف ببصمة الجسد، وكثيرا ما ورد الجسـد عند آدم محيرا غامضا؛ لهذا اختلطـت المفـردات الثلاثـة: الجسد والجسم والبدن لتحمل دلالة واحدة هي دلالة الجسدانية التي شكلت حركة الجسد في قصائد محمـد آدم، كمـا أخـذ الجسد عنده رمز الأرض وتخلص مـن حـدوده الإنسـانية الضيقة إلى الاتساع/الأرض، وربط بين المرأة مـن جهـة والأرض من جهة أخرى، في الوقت الذي برزت فيه ثنائيـة الجسد والرغبة حيث تفيض قصائد محمـد آدم بالجسـدانية المفرطة، فيمارس احتكاكه ونشوته ولذته وألمه وصراخه من خلال هذه العلاقة.

أما الجسد عند علاء عبد الهادي فقد تشكل فـي ديـوان النشيدة عبر مقامات عدة. **الأولى**: مقام الحلم/الجسد/التعـين، وفيه تعود الذات إلى أصلها وتتماهى مع آدم الذي يقبع فـي حالة الحلم قبل الهبوط أو التعين، ويكشف الجسد حضـوره الممتزج بعنصر الطين/الطمي، ولما يتعين آدم/الشاعر بـدأ

الانتقال من عالم الخيال/اللغة إلى عالم التعـين والجسـدية. وهناك التعين الخاص بمرحلة الهبوط إلى الأرض والتعرف على الأشياء من خلال قانون الجسدية.

الثاني: مقام العشق/الجسد/التعرف وفيه كشـف الشـاعر صورة الجسد المتعين المعبأ بطاقة وحركة فاعلة، منجـذب ومتحرك في اتجاه جسد المرأة وفي إطار الاحتكـاك يـرى العالم.

الثالث: الجسد/الكتابة/المرأة وفيه انتقل الشاعر من جسـد المرأة – بعدما عاش معه وفيه بالكامل في مقام العشق – إلى الكتابة بوصفها جسدا، يمارس معها الشاعر شبقانية مفرطة، يعري من خلالها كل ملامح الواقع.

الرابع: مقام البلاد/الجسد/المكان/التوحـد وفيـه يطـرح الشاعر رؤية تنحاز إلى الاتجاه السياسي حيث يبدو إسـقاطًا على الوضع العربي المهترئ ومصر بصفة خاصة، واستخدم في ذلك الجسد الذي يحدد وجود الإنسان في العالم وأعضاؤه وهي أعضاء الكون.

الخامس: مقام القصيدة/الجسد/التماهي وقد تبينت الدراسة أن هذا المقام يقدم نهاية الرؤية التي تجسد حركيـة الجسـد

واكتمالها في إطار التماهي بين الراوية والقرين حيث تكشف كل الأجساد مفهوم العالم.

وفي المحور الثالث يمثل الجسد عند رفعت سـلام فـي (كأنها نهاية الأرض) عالما رحبا تشتبك الذات معه بوصـفه موضوعا لها منذ غلاف الديوان وحتى نهايته، فيشـير إلـى تداخل الجسد وتأزمه في علاقته بالآخر، ومن خلال ثنائيـة الجسد القائمة بين الجسد الذكوري والجسد الأنثوي في إطار جدلي اتضح أن الجسد مضـطرب ينحـاز إلـى الشـعور بالاغتراب والسكون وعدم القدرة على التـدفق والانغـلاق، وأحيانًا يتوق إلى الامتلاء ورغبة التكوين والتوحد حين تمتد آلية جاذبية الجسد الأنثوي تتفجر فيه رغبات مكبوتة وطاقات فاعلة.

أما في (الجسد بين الانتظار وتداعيات الرغبة) فقد تتشكل الرغبات وهي تشكل بنية الجسد الداخلية تلك التي تتفاعل مع الأطر الثقافية المحيطة لتنتج شكلا متميزا لحضور الجسد في العالم أو بوجوده في العالم.

كما انحازت الأنثى من خلال جسـدها إلـى الإيجابيـة والجسارة وكشفت عن قدرات خارقة لكـي تعبـر أزمتهـا

الخاصة وأزمة واقعها المهترئ في ظل تداع جسـدي حـر واشتعال شبقي فائق الحدود رغبة في التوحد مع عاشقها.

ويأتي الجسد عند حلمي سـالم فـي ديوانـه "الأبـيض المتوسط" حركيا متجاوزا أعضاءه وصـوره إلـى حالاتـه ورغبته في الاحتكاك بالجسد الآخر/المرأة، وقد تبين للدراسة أن الرغبة والفعل هما اللاذان يشكلان الملامح الجسدية عبـر قصائد الديوان، فالمرأة تبدو مشتعلة ومتدفقة في حاجة ماسة إلى جسد الشاعر الذي بدا مهزوما غير قادر علـى إنجـاز شيء، وتصدت المرأة/الوطن حالة الحضور حالمة بـالتحقق الذي تحرك في إطار الحلم ولم يأخذ شكله الواقعي إلا فـي مواضع محددة، وبقي انتظار المرأة انتظارا سلبيا.

كما تبين للدراسة أن حلمي سالم يستخدم البدن بدالة الجسد بكل معطياته وخصائصه القابلة للتحول والتغير.

كما أن الجسد في تجربة حلمي سالم جسد كوني يخـرج من إطاره الفيزيقي إلى الوطن إلى الكون، ولذا لا يصل إلى مرحلة التماهي، بل ظل محتفظًا عبر قصائد الديوان وحتـى نهايته بالفردانية.

ثبت المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- الكتاب المقدس.

أولا: المصادر:

١- حلمي سالم: الأبيض المتوسط، كتاب إضاءة الشعري، القاهرة: دار الفصحى ١٩٨٣.

٢- رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٠.

٣- علاء عبد الهادي: النشيدة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات أدبية ٣٣٤، ٢٠٠٣.

٤- محمد آدم: متاهة الجسد، القاهرة، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٤.

ثانيا: المراجع:

١- ابن أبي حجلة: ديوان الصبابة، بيروت: دار حمد ومحيو ١٩٧٢.

٢- ابن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، مارس ٢٠٠٤.

٣- ابن عربي: فصوص الحكم، شرح أبو العلا عفيفي، القاهرة: مكتبة الحلبي، د. ت.

٤- ابن قتيبة (أبو محمد بن مسلم): عيون الأخبار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣، المجلد الرابع.

٥- إدوار الخراط، شعر الحداثة في مصر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ٩٧، ديسمبر ١٩٩٩.

٦- جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، الكويت سلسلة عالم المعرفة: إبريل ١٩٨٤.

٧- الجرجاني، القاضي أبو العباس: كنايات الأدباء وإشارات البلغاء، تحقيق د. محمود شاكر القطان، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.

٨- حسين ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، بيروت: المركز الثقافي العربي ١٩٩٤.

٩- دافيد لوبروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاحيلا. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩٣.

١٠- داود الأنطاكي: تزيين الأشواق في أخبار العشاق، بيروت: منشورات محمد ومحيو ١٩٧٢.

١١- د. رمضان بسطاويسي: الإبداع والحرية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، العدد ١١٩.

١٢- طلال معلا: جسد، عمان: دار سندباد للنشر ١٩٩٩.

١٣- د. عاطف جـودة نصـر: الخيـال مفهوماتـه ووظائفه، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

١٤- د. عبد العاطي كيوان: أدب الجسـد بـين الفـن والإسفاف، دراسة في السرد النسائي، القـاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٣.

١٥- عبد الوهاب بوحديبة: الإسلام والجنس، ترجمة: هالة العوري، القاهرة: مكتبة مدبولي ١٩٨٧.

١٦- عبد الوهاب النجار: قصص الأنبيـاء، القـاهرة: مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، د. ت.

١٧- العربي حسن درويش: أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.

١٨- فاطمة قنديل: التناص فـي شـعر السـبعينيات، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافـة، مـارس ١٩٩٩.

١٩- فريد الزاهي: الجسد والصـورة والمقـدس فـي الإسلام، بيروت: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩.

٢٠- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، بيـروت: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٣.

٢١- فوزي عطوى: مقدمة ديوان عمر بن أبي ربيعة، بيروت: دار صعب، ١٩٨٠ – جـ١.

٢٢- القشيري: الرسالة القشيرية، القاهرة: شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، ١٩٥٩.

٢٣- كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، القاهرة: الهيئـة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

٢٤- د. مصطفى الكيلاني: ثقافـة المعنـى الأدبـي، تونس: دار المعارف للطباعة والنشر، د.ت.

٢٥- د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة في شـعر السبعينيات، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، نوفمبر ١٩٩٥.

٢٦- محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص، القـاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

٢٧- د. محمد عبد المطلـب: منـاورات الشـعرية، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٩.

٢٨- ميمون بن قيس (الأعشى الكبير)، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق د. محمد حسين، القـاهرة: مكتبة الآداب، د.ت.

٢٩- هشام الحاجي: الجسد، تونس: المطبعة الأساسية، د.ت.

ثالثًا: الدوريات:

١- إبداع، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٩٧.

٢- أبواب، بيروت، العدد ٢٦، ٢٠٠٠.

٣- فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني: يناير، فبرايـر، مارس ١٩٨٤.

٤- فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث: إبريـل، مـايو، يونية ١٩٨٤.

٥- فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، خريـف ١٩٩٢.

٦- فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثـاني صـيف ١٩٩٦.

٧- فصول، العدد ٦٤، صيف ٢٠٠٤.